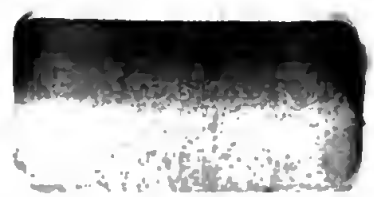


Digitized by Google

Kunſt und Künſtler

des

Achtzehnten Jahrhunderts.

Biographien und Charakteriſtiken

von

A. Wolfg. Becker und Dr. Adolph Görling.

Mit Portraits und anderen Illuſtrationen in Holzſchnitt.

Leipzig.
Verlag von E. A. Seemann.
1865.

Vorwort.

In Folge des ihm von der Verlagsbuchhandlung gewordenen Auftrags hat der Unterzeichnete die Herausgabe des dritten, das achtzehnte Jahrhundert umfassenden, Bandes dieses Werkes übernommen. Der größte Theil der Arbeit war bereits von dem, durch äußere Umstände an dem Abschlusse seines Werkes behinderten, Verfasser der ersten beiden Bände besorgt, und hielt ich es nicht für angemessen, an den fertig vorliegenden Parthien etwas zu ändern und die Urtheile und Ausführungen, wo ich sie im Einzelnen vielleicht anders gewünscht, nach meinem persönlichen Gutdünken zu ändern.

Selbstredend mußte auch das ganze Gerüst des Unternehmens von mir respectirt werden, sodaß mir eigentlich nur die Ausfüllung der noch offen gelassenen Parthien zufiel. Diese waren: ein Abschnitt aus der Bildhauergeschichte der französischen Zopfzeit, die Darstellung der englischen Künstlergeschichte, die Schilderung der Hauptmeister des mit Canova beginnenden neuen Zeitalters der Plastik und eine Skizze über den, an letztere sich anreihenden, auf das neue Jahrhundert und die zweite Renaissance hinweisenden Jakob Asmus Carstens.

Was von mir zum Abschluß des mit so vieler und nicht unverdienter Anerkennung aufgenommenen Werkes geschehen ist, wird, hoffe ich, den Werth desselben nicht verkümmern und der ihm zugewandten Gunst kunstsinniger Leser keinen Eintrag thun. Für einzelne Mängel mag mich die Kürze der zur Vollendung vorgeschriebenen Zeit entschuldigen. Einiges Verdienst um die Erweiterung der kunstgeschichtlichen Literatur glaube ich

mir durch die Schilderung des engliſchen Kunſtlebens und ſeiner hervorragenden Größen erworben zu haben, da — wie denn überhaupt das vorige Jahrhundert von den Kunſthiſtorikern ſehr ſtiefmütterlich behandelt wird — meines Wiſſens kein Werk, nicht einmal ein engliſches, exiſtirt, welches eine klare und zuſammenhängende Ueberſicht über die Leiſtungen der engliſchen Kunſt des 18. Jahrhunderts darbietet; — und doch gehören grade dieſe Leiſtungen zu dem Anziehendſten und Intereſſanteſten, was die mehr verſchrieene als erforſchte und trotz ihres ſchlechten Ruſes in mancher Hinſicht ſo überaus reizvolle Zopfzeit hervorgebracht.

Leipzig, im October 1864.

Dr. Ad. Görling.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Andreas Schlüter, Baumeiſter und Bildhauer 1
Franzöſiſche Maler der Zopfzeit 21
Antoine Watteau 23
Nicolas Lancret 39
Jean-Baptiſte Pater 41
Siméon Chardin 45
Jean-Baptiſte Greuze 55
Carle Vanloo 67
François Boucher 83
Joſeph Vernet 91
François Desportes 106
Jean-Baptiſte Oudry 106
Franzöſiſche Bildhauer des 18. Jahrhunderts 109
Die beiden Couſtou 111
Italieniſche Maler des 18. Jahrhunderts 119
Girolamo Pompeo Batoni 121
Deutſche Maler der Zopfzeit 129
Anton Raphael Mengs 131
Daniel Chodowiecky 151
Angelica Kauffmann 165
Chriſtian Wilhelm Ernſt Dietrich 169
Schlachten- und Thiermaler, Bildnißmaler und Landſchafter 171
Engliſche Künſtler des 18. Jahrhunderts 177
Joſhua Reynolds 188
Richard Wilſon 196
Thomas Gainsborough 200
William Hogarth 203
Romney 221
Barry 223

Digitized by Google

Seite

Fueßli 226
Benjamin West 230
Thomas Lawrence 240
John Flaxman 248
Louis David, seine Schüler und Zeitgenossen 263
Jacques Louis David 265
Anne-Louis Girodet-Trioson 289
François Gérard 297
Jean Antoine Gros 306
François André Vincent 315
Jean-Baptiste Regnault 315
Pierre Narcisse Guérin 316
Pierre Prud'hon 320
Loutherbourg 330
Demarne 331
Carle Vernet 332
Antonio Canova und die Regeneration der Bildnerei in Italien . . 337
Antonio Canova 339
Deutsche Bildhauer gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts 363
Heinrich Dannecker 365
Johann Gottfried Schadow 380
Bertel Thorwaldsen 395
Die Anfänge der neu-deutschen Malerschule 437
Asmus Jakob Carstens 439

Druckfehler.

Seite 28, Zeile 38 v. u lies Herrschsucht statt Herrschaft.
„ 320, „ 1 v. o. lies Unter statt Von.

Andreas Schlüter,

Baumeiſter und Bildhauer.

Andreas Schlüter.

(1662—1714)

An der Schwelle des achtzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit, wo in Deutschland das Kunstleben gänzlich darniederlag und an den übrigen Culturstätten Europas meist nur von den Reminiscenzen besserer Tage zehrte, begegnen wir einem Künstlergeiste, der in seiner einsamen Größe nur um so bedeutender und auffallender aus der Schaar anspruchsvoller Mittelmäßigkeiten hervorragt. Zwar nicht frei von den Einflüssen eines in decorative Geschmacklosigkeiten verfallenen Zeitalters, wohl auch wider Willen genöthigt, seine eigene Erkenntniß des Schönen dem nachzusetzen, was die Fürsten und Großen seiner Zeit für schön hielten, bekundet doch Andreas Schlüter in seiner schöpferischen Thätigkeit als Bildhauer wie als Baumeister ein so mächtiges Gefühl für edle Formen und wohlgefällige Verhältnisse, eine so originale Kraft der Erfindung, daß kein Zeitgenosse den Vergleich gegen ihn aushält. Genährt an den Vorbildern der glücklichsten Periode der Renaissance macht dieser Schönheitssinn sich trotz des verkommenen Geschmacks seiner Zeit oft in bewunderungswürdiger Weise geltend, und grade die größten und aller Welt vor Augen liegenden Werke seiner Meisterhand haben kaum einen Anflug von dem hohlen Prunkstyle der Architektur und dem theatralischen Pathos der Plastik, welches der Gefühlsweise jener modernen Halbgötter angemessen war, die sich zu göttlich dünkten, um menschlich zu empfinden, und doch zu sehr Creatur waren, um nicht in ihrem Gottgefühl dem Lächerlichen zu verfallen.

Als Baumeister hat sich Schlüter in dem herrlichen Königsschlosse zu Berlin ein großartiges Denkmal errichtet, als Bildhauer von außerordentlichen Gaben kennzeichnet ihn das nicht weit davon entfernte eherne Kolossalstandbild des großen Kurfürsten, nach beiden Seiten hin bedeutend erscheint er in dem plastischen Schmucke des Zeughauses, welcher den Gedanken des Bauwerks in ebenso glücklicher Weise ausprägt, wie er durch seine Mannigfaltigkeit für den Reichthum der Erfindungsgabe des Künstlers, in der feinen Detailausführung für die volle Hingebung desselben an sein Werk, für seine treue, selbstlose Liebe zur Sache Zeugniß ablegt.

Schlüter war eine ächte Künstlernatur. Ihm galt nichts höher als die innerste Ueberzeugung von dem Werthe seiner Schöpfung. Ueber dem Bestreben, sich selbst Genüge zu leisten, vergaß er alle anderen, namentlich alle ökonomischen Interessen. Wohl beglückte ihn das Lob und die Anerkennung seines königlichen Gönners, aber er nahm den Zoll der Achtung mit jenem bescheidenen Stolze hin, der auf dem Bewußtsein treuer Pflichterfüllung ruht und gern auf äußere Zeichen der Ehre Verzicht leistet. In der Emsigkeit seines Schaffens erinnert er an Peter Vischer, mit dem er auch das künstlerische Streben theilt, seinen charaktervollen, aus ernstem Naturstudium hervorgegangenen Gestalten ideale Züge zu leihen, ihnen den Stempel geistiger Bedeutsamkeit aufzudrücken. Mit seiner graden, vertrauensvollen Denkart, seinem ehrenfesten Charakter, seinem arglosen Gemüthe ist er dem Albrecht Dürer zu vergleichen, dessen Verhältniß zu Kaiser Maximilian Schlüters Stellung zu Friedrich I. in vielen Stücken ähnlich sieht, mag auch der Vergleich zu Gunsten des preußischen Königs ausfallen, der künstlerische Talente jedenfalls besser zu würdigen und in fruchtbarerer Weise auszunutzen wußte, als der von pedantischen Stubengelehrten gegängelte Kaiser.

In seiner Auffassung des plastischen Kunstwerks wurde Schlüter wesentlich durch niederländische Einflüsse bestimmt. Der ihm geistig am nächsten verwandte Meister ist Arthur Quellinus, geboren 1607 zu Amsterdam und wahrscheinlich in den siebenziger Jahren des 17. Jahrhunderts verstorben *). Auch Schlüters Gestalten erscheinen von derb sinnlicher Fülle, mächtig im Bau des Körpers, aber auch gewaltig und ergreifend im Aus-

*) Vergleiche Band II Seite 239. — W. Lübke ist geneigt, ihm das Grabmal des Grafen Sparr in der Marienkirche zu Berlin zuzuschreiben. Siehe dessen Geschichte der Plastik S. 712.

druck der Gefühle und Leidenſchaften, plaſtiſche Ueberſetzungen der Formenſprache eines Rubens. Dieſer innige Zuſammenhang der Kunſtweiſe Schlüters mit dem Charakter der gleichzeitigen oder der jüngſten Vergangenheit angehörigen Bilderwerke unſerer ſtammverwandten weſtlichen Nachbarn erklärt ſich nicht ſo ſehr aus dem gemeinſamen Grunde des germaniſchen Naturgefühls, als aus den factiſchen Beziehungen, welche ſeit dem Regierungsantritt des Kurfürſten Friedrich Wilhelm zwiſchen den brandenburgiſchen Ländern und der holländiſchen Republik beſtanden. Mit den politiſchen und ſtaatsökonomiſchen Anſchauungen, welche jener große Fürſt zum Heil und Segen ſeiner deutſchen Staaten aus den proteſtantiſchen Niederlanden herübergebracht hatte, wurde zugleich ein beträchtliches Contingent holländiſcher Induſtrie, Kunſt und Gelehrſamkeit in die Marken verpflanzt. Die friſchen Keime geiſtigen Lebens, welche die kühne ſelbſtändige Politik des jungen Herrſchers, nachdem die Stürme des dreißigjährigen Krieges ausgetobt hatten, im deutſchen Norden hervorbrechen ließ, erhielten von Holland ihre Befruchtung, und noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus beſaß die Heimat Rembrandts ihre Vertreter in dem Kunſtleben der preußiſchen Metropole*).

Von Geburt war Andreas Schlüter freilich kein Brandenburger. Aber auch die Orte, in denen er ſeine Jugendzeit verbrachte, ſtanden in den lebhafteſten Beziehungen zu den Generalſtaaten. In Hamburg ſah er 1662 das Licht der Welt, in Danzig beſtand er ſeine Lehrzeit. Beide Städte zeichneten ſich zu jener Zeit durch eine im Vergleich zu dem deutſchen Hinterlande immerhin bemerkenswerthe Regſamkeit des geiſtigen Lebens aus. Namentlich Danzig, deſſen alte Kunſttradition durch die Thätigkeit eingewanderter holländiſcher Baumeiſter und Bildhauer friſch erhalten wurde, während Hamburg berufen war, bei der Neugeſtaltung der literariſchen Zuſtände in Deutſchland eine wichtige Rolle zu ſpielen. Wir ſehen alſo, daß nicht ungünſtige Umſtände im Spiele waren, um die geiſtigen Anlagen Schlüters frühzeitig zu wecken und zu entwickeln.

Ueber die Lebensſchickſale des großen Meiſters laſſen uns die Annalen der Kunſtgeſchichte faſt ganz im Dunkel. Auch der volle Umfang ſeiner ſchöpferiſchen Thätigkeit läßt ſich aus den Daten, die darüber aufgefunden ſind, nicht ermeſſen. Er ſelbſt hat es in übertriebener Beſcheidenheit ver-

*) Einer der letzten war der Bildhauer Johann Taſſaert (1729—1788), der Lehrer Gottfried Schadows.

ſchmäht, ſich um ſeinen Nachruhm zu kümmern; er hat der Welt nicht einmal die Züge ſeines Antlitzes hinterlaſſen, für deren Verewigung doch ſo mancher Stümper voreilige Sorge trägt. Außer den dürftigen Nachrichten, welche ſich bei Marperger*) finden, haben nur die königlichen Archive in Berlin nähere Aufſchlüſſe über Schlüters Wirken geben können. Der Inhalt der bezüglichen Actenſtücke**) wirft glücklicherweiſe hier und da ein Streiflicht auf die perſönlichen Verhältniſſe und die hervorſtechenden Charakterzüge des Meiſters und hat zugleich die elenden Verſuche ſeiner Neider zu nichte gemacht, ihren eignen Namen mit geſtohlenen Lorbeeren zu ſchmücken***).

Andreas Schlüter war der Sohn eines Hamburger Bildhauers, von deſſen Leben und Wirken ſo gut wie Nichts bekannt iſt. Wahrſcheinlich war der Vater des Sohnes erſter Lehrer, ſtarb aber nach ſeiner Ueberſiedelung nach Danzig zu früh, um die künſtleriſche Erziehung des jungen Andreas vollenden zu können. An ſeine Stelle trat David Sapovius, der als ein in ſeinem Fache geſchickter Mann gerühmt wird. Nachweisbare Werke ſeiner Hand ſcheinen nicht vorhanden zu ſein. Wenn ihm das Hauptverdienſt der Ausbildung ſeines großen Schülers zufällt, ſo war er ohne Zweifel ein Künſtler von tüchtigen Kenntniſſen und gutem Geſchmacke. Es läßt ſich indeß vermuthen, daß der jedem bedeutenden Talente innewohnende Drang nach Vervollkommnung, nach Erweiterung des geiſtigen Geſichtskreiſes, den jungen Schlüter auf Reiſen getrieben habe. Ob er Italien oder Holland beſucht, muß dahingeſtellt bleiben. Zwingende Gründe ſind ebenſowenig für die letztere, wie für die erſtere Annahme vorhanden†).

*) Marperger, Hiſtorie und Leben der berühmteſten europ. Baumeiſter. Hamb. 1711.

**) Größtentheils mitgetheilt von K. F. v. Klöden in deſſen Werke über Schlüter. Berl. 1862.

***) Solche Verſuche gingen nicht blos von ſeinen ränkeſüchtigen Rivalen Eoſander von Göthe aus, der höchſtwahrſcheinlich eine große Menge Schlüterſcher Zeichnungen unterſchlagen und zu ſeinen Zwecken benutzt hat, ſondern auch von dem Gießer Jacobi, der ſich gern als den eigentlichen Urheber des Kurfürſtendenkmals hinſtellte, weshalb auf dem Bruſtbilde, welches er von ſich ſtehen ließ, auch eine Abbildung des Schlüterſchen Meiſterwerkes figurirt. Schlimmer noch trieb es ein gewiſſer Bröbes, der Schlüterſche Entwürfe in Kupfer radirte, dann aber unbemerkter Weiſe den Namen Schlüters auskratzte und ſeinen eigenen darunter ſetzte. Dieſe Spitzbüberei erſcheint um ſo gemeiner, wenn man erfährt, daß Bröbes nach der Amtsentſetzung Schlüters nichts Eiligeres zu thun hatte, als den Meiſter in einem ſatyriſchen Kupferſtiche zur Zielſcheibe eines wohlfeilen Spottes zu machen.

†) Die Meinung v. Klödens (a. a. O. S. 7), Schlüter habe nach Michelangelo ſtudirt

Jedenfalls muß das Talent Schlüters ſchon früh zur Entfaltung und Anerkennung gekommen ſein; denn bereits in ſeinem neunundzwanzigſten Jahre treffen wir ihn in einer ausgezeichneten Lebensſtellung an, die er vermuthlich ſchon ſeit längerer Zeit einnahm. Er war damals Baumeiſter in Dienſten des Königs von Polen, Johann III. Sobieſki, welcher ihn mit der Ausführung und Ausſchmückung verſchiedener Bauten in Warſchau betraute. Im Jahre 1692 erhielt er einen Ruf nach Berlin, zunächſt um zur baulichen Verſchönerung der kurfürſtlichen Reſidenz das Seinige beizutragen. Obwohl ihm kein feſter Gehalt zugeſichert wurde, ging er doch auf die Berufung ein, vielleicht von der Hoffnung getragen, am Hofe des prachtliebenden Kurfürſten einen ausgedehnteren und ruhigeren Wirkungskreis zu finden, als inmitten des Polenreichs, welches fortdauernd von innern Stürmen bedroht war.

In Berlin fand er an dem Oberbaudirector J. A. Nering, dem Urheber des prächtigen Zeughauſes, einen wohlwollenden, mit ihm in Dingen des baulichen Geſchmacks vollkommen harmonirenden Vorgeſetzten. Seine erſte Arbeit galt dem plaſtiſchen Schmucke der neuzuerbauenden langen Brücke, derſelben, auf welcher ſpäter das Standbild des großen Kurfürſten errichtet wurde. Die an den Brückenbögen in Sandſtein ausgeführten Reliefs, welche durch Witterungseinflüſſe leider gänzlich zerſtört wurden, vielleicht auch andere Arbeiten erwarben ihm von vorn herein volle Anerkennung. Beweis dafür iſt, daß Friedrich III. ihm, in Folge einer durch Nerings Empfehlung unterſtützten Petition, im Jahre 1694 eine feſte Beſoldung von 1200 Thalern gewährte unter Verleihung des Titels eines Hofbildhauers und unter der Bedingung, daß Schlüter außer den plaſtiſchen Arbeiten für den Hof auch den Unterricht an der im Entſtehen begriffenen Akademie für Bildhauer übernehme, dahingegen ſich ohne Erlaubniß des Kurfürſten nicht mit fremden Aufträgen befaſſe.

und dieſen Meiſter zu ſeinem Vorbilde genommen, bedarf kaum einer Widerlegung. Die Vorliebe für die Darſtellung des Nackten wird jeder begabte Bildhauer mit Schlüter theilen, ohne deshalb von dem großen Buonarotti gelernt zu haben. Der Ruhm des alten Meiſters war gegen Ende des 17. Jahrh. völlig übertönt durch die Bernini'ſche Lärmtrompete, und die Uebertreibungen des Muskel- und Geberdenſpiels, zu denen ſich Schlüter bisweilen unter Preisgebung der plaſtiſchen Stilgeſetze verleiten ließ, können nur auf Rechnung des von Bernini und ſeinen franzöſiſchen Nachtretern beherrſchten Modegeſchmacks geſetzt werden. Uebrigens war Bernini in vielen Stücken nicht ſo ſchlecht, als ſein ſpäterer Ruf und in dem Guten, namentlich ſeinen hübſchen Kinderfiguren, war er für Schlüter ein glückliches Vorbild.

Schlüters nächste Aufgabe waren die Stuckaturen an der Decke des Marmorsaales im Schlosse zu Potsdam. Ein wichtigeres und umfassenderes Werk lag ihm gleichzeitig in der plastischen Verzierung des im Jahre 1695 begonnenen Zeughausbaues vor. Kein Gebäude neuerer Zeit vielleicht weiß durch Anlage und Ausschmückung lebendiger und eindringlicher von dem Zwecke seines Daseins zu erzählen, als dies aus Nerings und Schlüters verbundenen Geistern hervorgegangene Bauwerk. Das Giebelfeld der Hauptfaçade schmückte unser Meister mit einer Darstellung des Kriegsgottes, ruhend auf zusammengehäuften Trophäen, Waffen und Standarten und umgeben von nackten Kriegern, die seines Winks gewärtig sind. Aehnlich im Gedanken ist die Freigruppe, die sich zur rechten Seite des Giebels über der Dockengalerie des Daches in schönem Aufbau erhebt, nur daß hier Mars, zum Kampfe bereit, sich erhoben hat, und seine nackten Gesellen ebenfalls in lebhafter Erwartung des Aufbruchs zu harren scheinen. Der Blick des Gottes ist zur Linken gewandt, wo sich in entsprechender Weise Pallas Athene, die kampfbereite, weise Beschützerin der staatlichen Ordnung und der Wissenschaften, zwischen kriegerischem Apparat im Kreise ihrer Getreuen erhebt, jedoch wie beschwichtigend die Hand gegen den Kriegsgott ausstreckend: denn die wilden Mächte des Krieges sollen nur dann entfesselt werden, wenn höhere Staatszwecke es gebieterisch fordern. Die weiterhin den Dachfirst verziereuden Trophäen sind von dem Bildhauer Hulot erfunden und ausgeführt, dagegen gehören Schlüters Erfindung die verschiedenartigen Helme an, welche je an einem Schlußsteine der Fensterbögen des unteren Stockwerks ausgehauen sind. Sie bilden eine wahre Musterkarte schöner Formen für die kriegerische Kopfbedeckung und zeugen in ihrer Mannigfaltigkeit, wie in ihrer sorgsamen Ausführung für die treue Liebe des Meisters zur Kunst, die auch in nebensächlichen Decorationsstücken, für welche die große Menge nur einen flüchtigen Blick hat, sich nicht mit dem Handwerksmäßigen begnügen mag. Einen tiefern Blick in die ernste, gedankenvolle Seele des großen Meisters läßt die Betrachtung des plastischen Schmuckes thun, welcher die Schlußsteine der Fensterbögen des Innenhofes ausfüllt. Es sind die kolossalen Köpfe sterbender und entseelter Krieger. Draußen, wo der rege Verkehr den Menschenstrom täglich vorüberführt an der großen Rüstkammer des Reiches, da erscheint das Gebäude, sonnig beleuchtet, in heiterm, festtäglichem Schmuck. Eine ernste Mahnung aber richtet der Meister an diejenigen, welche Pflicht und Beruf in den stillen, beschatteten Hofraum führt. Nicht in abschreckender Gräßlichkeit erscheint

hier der Tod, wie etwa ein Berniniſches Skelett, aber tief ergreifend durch die Wahrheit, feſſelnd durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Gedenkt auch der Schrecken des Krieges, ehe ihr den Frieden brecht! Das mit dieſem

Der große Kurfürſt, nach Andreas Schlüter.

Gedanken im engſten Zuſammenhange ſtehende Gebilde über der hinteren Pforte, welches die Reue darſtellte, iſt leider nicht mehr vorhanden.

Der Baumeiſter Nering ſtarb ſchon im Jahre 1695 und die Leitung

des Baues ging in die Hände des Architekten Grünberg über, dem vom Kurfürsten das Amt seines Vorgängers übertragen wurde. Gleichzeitig fand aber auch Schlüter als Hofarchitekt Verwendung, ob auf Nerings oder eigne Veranlassung, ist unbekannt. Wahrscheinlich nahm die Baulust Friedrichs III. in dem Maße zu, daß ein Einziger zum Entwerfen und Ausführen der Projecte nicht mehr ausreichte. So baute Schlüter im Jahre 1695 und 1696 das Schloß Charlottenburg als Landsitz für die Kurfürstin Sophie Charlotte (jedoch ohne die Kuppel und die niedrigen Flügel, welche später von Eosander von Göthe ohne sonderlichen Geschmack zugefügt wurden). Auch die Decoration der Innenräume wurde von ihm entworfen und zum Theil von seiner Hand ausgeführt. Außerdem übernahm er während derselben Zeit den Entwurf und die Modellirung des Standbildes Friedrichs III., welches, 1797 von Jacobi gegossen, nach mannigfachen Schicksalen — (es lag lange Zeit vergessen in der Festung Spandau und war 1764 nahezu in Gefahr, als Stückgut eingeschmolzen zu werden) — vor dem Schlosse zu Königsberg seinen Platz gefunden hat.

Geduldig ließ sich Schlüter eine große Arbeit nach der andern aufbürden, und es bewährte sich an ihm die alte Wahrheit, daß, je mehr Last Jemand in gefälliger Nachgiebigkeit auf seine Schultern laden läßt, um so größer die Anforderungen der Belästiger werden. Er war als Bildhauer und Lehrer an der Akademie angestellt. Nach und nach wurde aber seine Thätigkeit in immer ausgedehnterer Weise auch für architektonische Zwecke in Anspruch genommen. Ohne Widerstreben unterzog er sich dem seine Zeit und seine Kräfte im Uebermaß anstrengenden Dienste, in der bescheidenen Hoffnung, daß man wenigstens seine Stellung verbessern und den anerkennenden und lobenden Worten auch klingende Beweise der Huld folgen lassen würde. Aber er hoffte vergebens. Im Jahre 1698 mußte er zu seinen anderen Arbeiten auch noch die Fortführung des Zeughausbaues übernehmen, die ihm jedoch 1699 auf eine bescheidene Vorstellung von seiner Arbeitsüberbürdung wieder abgenommen wurde. Der Kurfürst mochte wohl zu dem Einsehen gekommen sein, daß das Maß der Arbeit, welches Schlüter ertragen konnte, voll sei; hatte er doch dessen Kräfte zu zwei neuen großartigen Projecten in Anspruch genommen, deren rasche Ausführung er nur dadurch erkaufen konnte, daß er minder bedeutende Aufgaben in andere Hände legte.

Das eine dieser Projecte war die Herstellung eines kolossalen Reiterstandbildes seines Vaters, welches auf dem Mittelpfeiler der langen Brücke

errichtet werden sollte. Das andere galt dem Umbau des alten Schlosses und des dazu gehörigen, im Laufe der letzten Jahrhunderte entstandenen Häusercomplexes, welcher theils niedergerissen, zum größten Theile aber in einen einzigen großen Prachtbau eingereiht werden sollte. Inzwischen war nämlich der Zeitpunkt herangekommen, wo Friedrich III. der Erfüllung seines höchsten Lebenswunsches entgegensehen durfte. Seiner Selbsterhebung zum Könige von Preußen standen erhebliche Hindernisse nicht mehr entgegen. Der neuen Würde angemessen sollte auch das Residenzschloß in der Hauptstadt des Reiches sein, und Schlüter war dazu ausersehen, den Plan zu diesem Prachtbau zu entwerfen und auszuführen; eine Aufgabe, groß und umfassend genug, um die Kräfte eines auch noch so genialen Meisters Jahre lang völlig in Anspruch zu nehmen.*)

*) Das Bestallungsdekret Schlüters als Schloßbaudirector lautet:

„Wir Friedrich III. von Gottes Gnaden, Markgraf und Kurfürst zu Brandenburg ꝛc. Urkunden und fügen hiermit zu wissen. Demnach Unser bisheriger Hofbildhauer Andreas Schlüter den bei Unserm hiesigen Kurfürstlichen Residenzschlosse angefangenen Bau bisher zu Unserm gnädigsten Vergnügen geführt, und wir dabei dessen in dem Bauwesen erlangte gute Wissenschaft, wie nicht weniger seinen bei solchem Werke bezeigten sonderbaren Fleiß und Sorgfalt in gnädigste Consideration gezogen, daß Wir dannenhero bewogen worden, denselben zu Unserm Schloßbau-Direktor in Unserer hiesigen Residenz zu bestellen und anzunehmen. Thun solches auch hiermit und kraft dieses, und bestellen ihn zu Unserm Schloßbau-Direktor, also und dergestalt, daß Uns derselbe wie bishero, also auch noch ferner getreu, gehorsam und gewärtig sein, Unsern Nutzen und Bestes nach seinem äußersten Vermögen suchen und befördern, Schaden und Nachtheil dahingegen verhüten und abwenden, insonderheit aber auf Unsern Schloßbau und die dabei arbeitenden Handwerker fleißig Acht haben, daß alles denen gemachten Desseins und Abrissen gemäß zierlich und dauerhaft verfertigt, die Materialien zu rechter Zeit und in den wohlfeilsten Preisen angeschafft, und wohl zu Rathe gehalten, auch die Unkosten gebührend menagirt werden, pflichtmäßige Sorge tragen, wenn wir einige neue Gebäude anrichten, oder an den vorigen etwas ändern lassen wollen, die Abrisse und Vorzeichnungen, so wir deshalb von ihm verlangen werden, seinem besten Verstand nach verfertigen, Unsere gnädigste Intention und Willensmeinung darüber in Unterthänigkeit einholen, und im Uebrigen Unsers Schloßhauptmanns, an welchen er hiermit verwiesen wird, Befehls leben, nebst demselben, oder falls dieser abwesend sein möchte, ohne ihn, Unser allhiesiges Residenzschloß zum wenigsten alle 14 Tage aller Orten besichtigen, demselben sowohl mündlich als schriftlich darin referiren, und wenn etwas schadhaft befunden wird, solches sofort reparirn lassen, auch in Summa sich überall dergestalt bezeigen und verhalten solle, wie es einem geschickten und treu-fleißigen Hofbaudirektor wohl ansteht, eignet und gebühret, auch seine Pflicht, womit er sich uns unterthänigst verbunden, erfordert. Dahingegen haben wir ihm für solche seine unterthänigsten Dienste jährlich Eintausend Thaler aus den Baugeldern zu erheben, in Gnaden versprochen und zugesagt, jedoch, daß er davon die erforderlichen geschickten und tauglichen Personen zum Zeichnen und Messen, und was sonst bei diesem Werke erfordert wird, unterhalten, auch die Materialien für selbige anschaffen solle, gestalt Wir

Das Kurfürstenstandbild beschäftigte Schlüter seit dem Jahre 1697. Zur Modellirung desselben bediente er sich der Beihülfe einiger Bildhauer, vielleicht Zöglinge der jungen Akademie. Im Jahre 1699 waren die Modelle zu dem Standbilde und den am Fußgestell anzubringenden vier gefesselten Sclaven fertig. Im folgenden Jahre führte Jacobi den Guß aus, zu welchem Ende Schlüter das neue Gießhaus hinter dem Zeughause, welches zugleich zur Stückgießerei dienen sollte, erbaut hatte. Die Aufstellung erfolgte aber erst im Jahre 1703 unter großem Schaugepränge. Wir verzichten auf eine nähere Beschreibung dieses allbekannten, in Abbildung unseren Text begleitenden Meisterwerks, von welchem zumeist gilt, was wir Eingangs über die Kunstweise Schlüters gesagt haben. Das, was der bessere Geschmack etwa an diesem wahrhaft majestätischen, eines großen Fürsten würdigen Denkmale anders wünschen mag, das römische Kostüm des Kurfürsten, die barocken Auswüchse des zu niedrig gehaltenen Fußgestells und die unruhigen, sich dem Aufbau des Ganzen nicht recht anschließenden Figuren der Gefesselten, — kann man um so getroster auf Rechnung des Zeitgeschmacks setzen, als die Hauptfigur, Roß und Reiter, Alles übertrifft, was die monumentale Plastik von den Zeiten Bernini's bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts geleistet hat.

Auch bei dieser Meisterschöpfung mußte sich Schlüter mit der allgemeinen Bewunderung und den huldvollen Worten des Königs genügen lassen; — oder sollte ihn sein hoher Herr vielleicht in den Adelstand erhoben haben, wie es das Wörtchen „von" in dem Berliner Adreßbuche*) der folgenden Jahre vermuthen ließe? Wahrscheinlich erschien dem Adreßbuchschreiber der Meister durch seine hohe Stellung und durch seine Kunst ohnehin schon geadelt. Genug — Schlüters Vermögensverhältnisse, statt sich zu bessern, waren von Jahr zu Jahr zurückgegangen, da er in Folge des Schloßbaues zu einer Menge Ausgaben genöthigt wurde, zu deren Bestreitung sein inzwischen — aber wieder erst in Folge einer bescheidenen Supplik — auf 2200 Thaler erhöhtes Jahrgehalt nicht ausreichte. Den Klagenden hatten die Räthe des Königs oder dieser selbst auf bessere Zeiten

---

denn Unserm ꝛc. Mathiassen hiermit gnädigst anbefehlen, sich hiernach gehorsamst zu achten, und Unserm Hofbaudirektor Schlütern solhane Eintausend Thaler quartaliter an 250 Thaler gegen Quittung auszuzahlen, auch den Anfang der Zahlung, wann das Quartal Luciae nächstkünftig fällig sein wird, zu machen. Urkundlich ꝛc. Kölln an der Spree, den 2. November 1699. Sign. Graf von Wartenberg."

*) v. Klöden a. a. O. S. 189.

vertröſtet, während Hoffeſte, wie die Krönungsfeierlichkeiten und der Einzug des neugekrönten Herrſchers in Berlin, Millionen verſchlangen.

Der Schloßbau hatte im Jahre 1698 begonnen. Die Grenzen unſerer Darſtellung geſtatten uns leider nicht, die ſchwierigen Bedingungen auseinanderzuſetzen, welche dem Meiſter durch die ökonomiſchen Rückſichten auf Erhaltung einer Anzahl jener ſechsundvierzig verſchiedenen Baulichkeiten erwuchs, welche für die Bedürfniſſe des Hofhalts nach und nach um den alten Kern des an der Spree belegenen, 1443 gegründeten Schloſſes ſich im bunten Durcheinander gruppirt hatten*). Erwähnen müſſen wir dabei noch, daß Friedrich III., der einem unglücklichen Dilettantismus im Bauen huldigte, und deshalb bald hier bald dort an den in Ausführung begriffenen Plänen änderte, ſeinem Schloßbaudirector (welchen Titel Schlüter ſeit 1699 unter Beibehaltung ſeiner übrigen Aemter und Erhöhung ſeines Gehalts um 1000 Thaler führt), oft das Herz und die Arbeit ſchwer machte. Nicht genug iſt der Muth, die Geduld und Ausdauer zu bewundern, mit welcher Schlüter über alle Schwierigkeiten hinwegkam, zu denen auch noch das Ungeſchick und der widerſpenſtige Dünkel mancher der ihm untergebenen Handwerker zu rechnen iſt, die Vieles beſſer wiſſen wollten als der zum Baumeiſter avancirte Bildhauer. Zu alledem mußte ſich Schlüter noch gefallen laſſen, daß ſeine Entwürfe zu dem maleriſchen und plaſtiſchen Schmuck der Innenräume vorher bei der nach franzöſiſchem Muſter eingerichteten Akademie die Cenſur paſſirten.

Mit beinahe unverzeihlicher Selbſtverläugnung gab ſich der raſtlos thätige Meiſter der großen Aufgabe hin, die ihm geſtellt war. Er hatte ſich inzwiſchen verheirathet und die Ehe war mit Kindern geſegnet. Die Bedürfniſſe ſeines Haushalts wuchſen daher von Jahr zu Jahr. Um ſeine Geſchäfte in den verſchiedenen Stadttheilen raſch genug beſorgen zu können, mußte er Pferde und Wagen halten; um zu rechter Zeit die Zeichnungen für die Details des Schloßbaues fertig zu ſtellen, war er genöthigt, Hilfsarbeiter anzunehmen, die er ebenfalls aus ſeiner Taſche bezahlte. Dazu kam, daß er den Handwerksmeiſtern häufig Vorſchüſſe machen mußte, deren Rückerſtattung lange auf ſich warten ließ. So ſchmolz das kleine Vermögen, welches er beſeſſen oder von ſeiner Frau ihm zugebracht war, immer mehr zuſammen. Endlich, da er ſich in ſeiner bedrängten Lage keines Rathes mehr verſah, wagte er 1702 eine abermalige Eingabe um Gehaltserhöhung

*) Vergleiche darüber die ausführliche Darſtellung bei v. Klöden a. a. O. S. 40 ff.

und Vergütung des gehabten Schadens. Die erstere, 1000 Thaler betragend, wurde ihm gewährt, die letztere blieb unberücksichtigt. Erst im Jahre 1705, wo bereits ein großer Theil des Schlosses unter Dach war, erhielt er auf nochmaliges Ansuchen*) eine außerordentliche Gratification von 8000 Thalern.

Dieser schöne Beweis königlicher Huld war leider der letzte Sonnenblick auf Schlüters mittlerweile mehr und mehr verdüstertem Lebenswege. Mit ungebeugtem Muthe und zäher Geduld hatte er alle Plackereien, Sorgen und Mühen ertragen, die ihm aus seiner Stellung erwuchsen. Auch schien die Hoffnung ihn nicht zu trügen, daß er endlich den verdienten Lohn finden werde; denn je näher die Vollendung seines Schloßbaues rückte, desto mehr wuchs die Befriedigung, welche der König darüber empfand. Um die Zeit, von welcher wir reden, fehlte nur noch der westliche, das große Quadrat nach der Schloßfreiheit zu abschließende Flügel, über welchem sich jetzt die Kuppel erhebt.

Gegen alle offenbaren Widerwärtigkeiten war Schlüter gewappnet, aber es fehlten ihm die Waffen gegen geheime Kniffe und Ränke, welche in der schwülen Luft eines üppigen Hoflebens so vortrefflich zu gedeihen pflegen.

---

*) Das Gesuch mag als ein beredtes Zeugniß des schlichten und treuherzigen Gemüthsart Schlüters hier einen Platz finden. Es lautet:

„Nachdem es Ew. Königlichen Majestät allergnädigst gefallen, mich zu dem Werk des Berlinischen Schloßbaues zu ernennen, so habe bei solchem und schon bis in die sieben Jahre verharret, und alle andere Weltlust in der Zeit vermieden, diese meine aufgetragene Arbeit emsig und fleißig fortgesetzt, auch dabei weder auf Geld, Kind und Weib gesehen, sondern einzig und allein dieses mein Ziel sein lassen, wie Ew. Königlichen Majestät ich bis an mein Ende treu-fleißig arbeite, und dadurch ein allergnädigstes Vergnügen schaffen möchte. Da nun der allerhöchste Gott seinen Segen auch dazu so verliehen, daß das Werk nicht allein bis hierher glücklich geführt, sondern überdies weit und breit in der Welt ein großer Ruhm erhalten, ich aber wegen der hierbei vielfältigen Ausgaben schier ganz zurückgekommen, als lebe ich in dem allerunterthänigsten Vertrauen, Ew. Königliche Majestät werden allergnädigst geruhen, mich endlich auch mit ein Theil der so lang allergnädigst versprochenen Königlichen allerhöchsten Gnade theilhaftig zu machen, damit ich mit den Meinigen mich ferner unterhalten, und aus meinen schweren Sorgen gebolfen werde. Solche Königliche allerhöchste Gnade wird mich zu fernerem allerunterthänigsten Dienste ewig verbinden, und zu meinen Werken einen neuen Geist und Lust erwecken, und recht erweisen, daß einem arbeitsamen und tugendbegierigen Menschen, was Rechtes und Großes in der Welt auszurichten, die Königliche allerhöchste Gnade das Allernöthigste und Vornehmste ist. Getröste mich einer allergnädigsten Erhörung, und ersterbe Ew. Königlichen Majestät allerunterthänigster treu gehorsamster Knecht. Berlin, den 2. Mai 1705. Schlüter."

Je mehr er in der Gunst seines Fürsten stieg, je größern Ruhm er vor aller Welt gewann, desto zahlreicher wurden seine Neider und Widersacher in den höfischen Kreisen; denn Schlüter war ein redlicher Mann und verstand nichts von der feinen Kunst gefälliger Lügen. Indeß, nur ein Meister im Fache der Intrigue konnte es fertig bringen, den langjährigen, treuen Diener des Königs mit einem Schlage zu vernichten. Dieses Bubenstück vollbracht zu haben, ist das traurige Verdienst des Eosander Freiherrn von Göthe, eines eingewanderten, von deutschen Eltern stammenden Schweden, der auf Kosten des Kurfürsten eine künstlerische Ausbildung erhalten hatte und 1699 von seinen Reisen in Italien und Frankreich nach Berlin zurückkehrte. Er war dazu ausersehen, unter dem Titel eines Hofarchitekten die Rolle eines Generaldecorationsmeisters zu spielen, der der nachgeäfften welschen Sitte gemäß für allen decorativen Apparat zu sorgen hatte, dessen der Hof bei Ceremonien, Festlichkeiten, Opernscenerien und Vergnügungen bedurfte. Er hatte eine militärische Erziehung gehabt und nahm den Rang und Titel eines Hauptmanns ein. Ein gewandter Cavalier, wußte er sich in den weiblichen Kreisen des Hofes sehr bald allgemein beliebt zu machen, namentlich auch bei der geistreichen Sophie Charlotte, die ihn selbst ihr Orakel in Sachen des Geschmacks nannte*). Auch der König hegte für den feinen Hofmann besonderes Wohlwollen und die höheren Hof- und Staatsbeamten, namentlich der damals sehr einflußreiche Minister Graf von Wartenberg unterließen es nicht, dem Schooßkind des Glückes zu huldigen.

Begreiflicher Weise war Schlüter diesem Manne ein Dorn im Auge. Der Ehrgeiz Eosanders war ebensogroß wie seine Eitelkeit und Mißgunst, und im Geiste sah er sich schon an Schlüters Stelle als Schloßbaudirector und künstlerisches Factotum des preußischen Staates. Es scheint, als ob er mit dem Grafen von Wartenberg das falsche Spiel abgekartet habe, welches ihn nahe an das Ziel seiner ehrsüchtigen Wünsche brachte. Die Umstände, welche zu diesem bedauernswerthen Ende führten, waren folgende.

Der König hatte in Holland ein Glockenspiel gekauft und wünschte natürlich, diese damals in Mode gekommene, geschmacklose Spielerei in Berlin zu verwerthen. Es wurde dazu ein alter baufälliger Thurm ausersehen, der sogenannte Münzthurm, in welchem sich die den Springbrunnen des

*) In einem Briefe an den brandenburgischen Gesandten im Haag. Vergl. v. Klöden a. a. O. S. 37 ff.

Luſtgartens treibende Waſſerkunſt befand. Eoſander rieth, von dem Grafen von Wartenberg unterſtützt, zur Erhöhung dieſes Thurms, während Schlüter vorſchlug, einen ganz neuen Thurm an einer anderen Stelle zu erbauen, zumal da es längſt in ſeinem Plane lag, den häßlichen Münzthurm in Rückſicht auf die neue Façade des Schloſſes bis auf den Grund abzubrechen. Sein Vorſchlag fand indeß kein Gehör. Graf Wartenberg, der als Finanzminiſter oft genug durch den Schloßbau und andere koſtſpielige Unternehmungen des Königs in Verlegenheit gekommen war, vertrat das Princip der Sparſamkeit, während Eoſander in Rückſicht auf das beſſere Anſehen zum Abbruch des oberen Thurmtheils rieth, wodurch man bei einem Neubau wenigſtens die koſtſpielige Fundamentirung ſpare. Der neue Thurm ſollte erſt bis zu 280, dann aber, da der König ſein koſtbares Glockenſpiel möglichſt hoch angebracht wiſſen wollte, bis zu 500 Fuß anſteigen und Schlüter erhielt den Befehl, einen Riß anzufertigen. Den Entwurf brachte der Meiſter im Jahre 1702 zu Papier. Derſelbe iſt noch in mehreren Abbildungen vorhanden und läßt bei der Schönheit der Erfindung nur bedauern, daß die Ausführung unterbleiben mußte.

Es vergingen indeß noch einige Jahre, ehe zum Bau des Thurms verſchritten wurde. Vergebens machte Schlüter inzwiſchen Einwendungen gegen die Benutzung der alten Fundamente, welche die ungeheure Laſt des hohen Thurmes ſchwerlich zu tragen im Stande ſeien. Auf Eoſanders Betreiben wurde er dahin beſchieden, daß er den Grundbau, wenn er ihn für zu ſchwach halte, verſtärken möge. Schlüter ging denn auch wirklich in die ihm geſtellte Falle. Um ſich, zumal da er wußte, daß ſein Widerſacher ihn als Techniker nicht gelten laſſen wollte, durch Ablehnung des Baues keine Blöße zu geben, begann er, nachdem alle Vorbereitungen getroffen waren, im Jahre 1705 das gefahrvolle Unternehmen.

Es mag ſein, daß Schlüter nicht genug techniſche Studien gemacht hatte, um einem ſo ſchlechten Baugrund, wie er ihn am Münzthurme vorfand, eine derartige Solidität zu geben, daß er gegen die aufgeführte Steinlaſt den nöthigen Widerſtand leiſtete. Er begnügte ſich mit der Verſtärkung der alten Fundamente. Die Sorge dafür überließ er, wie es ſcheint, hauptſächlich einem zu dieſem Behufe angenommenen Gehilfen Martin Heinrich Böhme, dem er Amt und Titel eines Hofbauconducteurs verſchaffte. Als aber das bedeutend verſtärkte Mauerwerk im Frühjahr 1706 die Höhe von 240 Fuß erreicht hat, wichen die Fundamente auf einer Seite. Schlüter glaubte dem Uebel durch eine nochmalige Verſtärkung des Mauerwerks und

ſeiner Widerlager abhelfen zu können und ließ den Thurm von innen bis auf einen ſchmalen Treppenraum ganz maſſiv ausmauern. Es war vergebene Mühe. Bei der Fortſetzung des Baues begann auch das neue Mauerwerk zu berſten und der Thurm drohte nach der Schloßfreiheit hin umzuſtürzen, ſo daß für die dort befindlichen Bürgerhäuſer große Gefahr entſtand. Aus dieſer ſchlimmen Lage glaubte Schlüter ſein Bauwerk durch ſtarke eiſerne Bänder retten zu können, mit welchen er den Thurm umgab, indem er ihn gleichzeitig mit einem ſtarken Pfeiler verankerte, den er nach der Seite des Luſtgartens hin bis zu 100 Fuß aufführen ließ. Kaum aber war der Glockenſtuhl mit den Glocken eingehängt, als die Anker nachgaben, der Thurm von Neuem wich und der Zuſammenſturz ſich jeden Augenblick erwarten ließ. Unglücklicherweiſe war der König auf einer Reiſe nach dem Haag abweſend. Den Beſcheid deſſelben, was geſchehen ſollte, konnte Schlüter nicht abwarten. Er ließ deshalb, um größerem Unglück vorzubeugen, den Thurm bis auf eine geringe Höhe abtragen.

Der König ſcheint, wie aus den vorhandenen Actenſtücken hervorgeht, die Urſache von Schlüters Mißgeſchick anfangs nicht ſo ſehr in der Unwiſſenheit oder Fahrläſſigkeit des Meiſters geſucht zu haben, als in den mißlichen äußeren Umſtänden, die ihm nicht unbekannt geblieben waren. Immerhin mochte ihn die Sache verdrießen, namentlich wegen der aus Schlüters Rettungsverſuchen hervorgegangenen ungeheuren Koſten. Dieſe verdrießliche Stimmung des Monarchen machte ſich Eoſander im Verein mit anderen Geſinnungsgenoſſen zu Nutze. Es wurde eine weitläufige Unterſuchung der ganzen Bauleitung und Ausführung eingeleitet, und Eoſander führte den Vorſitz in der zu dieſem Behufe ernannten Commiſſion. Um den gehäſſigen Schein von ſich abzuleiten, ſchob er indeß einen Profeſſor der Mathematik, Namens Sturm, welcher aus Frankfurt zur Unterſuchungscommiſſion berufen war, vor und wußte denſelben, wenn auch nicht zu Unredlichkeiten, doch zu einem ſo ſchonungsloſen Gutachten zu bewegen, daß Schlüter dadurch aufs Schlimmſte bloßgeſtellt wurde. Es muß indeß dem Verfaſſer dieſes Gutachtens zur Ehre nachgerühmt werden, daß er ſpäter in einem von ihm veröffentlichten Werke über Architektur*) — Schlüter wegen des Münzthurms in Schutz genommen hat. Er ſollte leider zu ſpät erkennen, daß er von Eoſander mißbraucht worden war, um einem trefflichen Meiſter eine Grube zu graben. Der triumphirende Höfling (der übrigens von dem-

*) Prodromus Architecturae. Deutſche Ausg. Augsb. 1711.

ſelben Sturm ſpäter beſchuldigt wurde, daß er ihm Baupläne und Riſſe entwendet und für ſeine eigenen Producte ausgegeben habe), hatte aber nichts Eiligeres zu thun, als die Sache an die große Glocke zu bringen und Schlüter unter anderm in dem „Theatrum Europaeum“ aufs Aergſte zu vermuglimpfen.

König Friedrich ließ ſich leider — wer weiß durch welche Mittel höfiſcher Intrigue — beſtimmen, ſeinen falſchen Rathgebern Gehör zu ſchenken. Schlüter wurde ſeines Amtes als Schloßbaudirector entſetzt, behielt aber ſeine Stellung als Hofbildhauer nach wie vor bei. Der Anſchlag ſeiner Feinde, ihn vollſtändig aus Amt und Würden zu bringen, ſcheint danach an der Gerechtigkeitsliebe des Monarchen geſcheitert zu ſein. Dennoch war die Kränkung, welche Schlüter erlitten, ſchwer genug, um ihn niederzubeugen und ſeine Seele mit Trübſinn zu erfüllen. Noch mehr aber mußte es ihn herabſtimmen, daß das herrliche Unternehmen, dem er Jahre lang raſtlos ſeine Kräfte gewidmet, der Bau des Reſidenzſchloſſes, in die Hände ſeines mißgünſtigen Widerſachers überging. Natürlich glaubte dieſer ſeine eigne Weisheit durch Abänderungen des alten Bauplanes documentiren zu müſſen; deshalb wurde die Nord- und Südſeite des Schloſſes verlängert, die Façade da, wo der neue Bau begann, ohne Noth vorgeſchoben und das große Portal der bis an die Schloßfreiheit vorgerückten neuen Façade, ſtatt den übrigen prächtigen Schlüterſchen Portalen zu entſprechen, in ganz abweichender Weiſe — es iſt eine Kopie vom Triumphbogen des Septimius Severus — behandelt; anderer vermeintlicher Verbeſſerungen nicht zu gedenken.

Beide, Coſander ſowohl wie Schlüter, blieben in des Königs Dienſten bis zu deſſen Tode (1713). Der Erſtere, den der König auch zu diplomatiſchen Sendungen verwandte, ſtieg von Jahr zu Jahr in Gehalt, Amt und Würden und erhielt unter Anderem im Jahre 1711 eine außerordentliche Schenkung von 10,000 Thalern. Für Schlüter hatte der König, ſo ſcheint es, nur noch untergeordnete Aufträge, wie z. B. Särge für verſtorbene Glieder des königlichen Hauſes. Außerdem war der Meiſter vollauf beſchäftigt mit den plaſtiſchen Verzierungen des Schloſſes und den Sandſteinfiguren, welche für das Bruſtgeländer deſſelben projectirt waren. Von den letzteren, die übrigens nur zum Theil fertig wurden, iſt keine Spur mehr vorhanden. Was die Bildhauerarbeiten, mit denen Schlüter die Innen- und Außenwände des Schloſſes zierte, anlangt, ſo erwähnen wir bei dieſer Gelegenheit als die bedeutendſten darunter die Basreliſs der

vier Erdtheile im Ritterſaale und die ebenfalls in Relief ausgeführten Geſtalten der Stärke und der Gerechtigkeit am erſten Portal der nördlichen Façade.

Der Tod Friedrichs I. hatte für das wiſſenſchaftliche und mehr noch für das künſtleriſche Leben der preußiſchen Reſidenz eine ähnliche Wirkung wie einſt für Roms Kunſtleben der Tod des großen Mediceers. Friedrich Wilhelm I. war ein anderer Hadrian. In ihren Anſichten über Kunſt und Wiſſenſchaften ſtimmten beide überein, nur daß ſie dieſer der Kirche, jener dem Staate verderblich hielt. Eoſander fühlte, daß er hinfort in Berlin überflüſſig ſei; denn ſein Gehalt ſollte bedeutend beſchnitten werden. Er nahm deshalb ſeinen Abſchied und trat als Generalmajor in ſchwediſche Dienſte. Bei ſeinem Weggange eignete er ſich höchſt wahrſcheinlich die wichtigſten der in Zeichnung und Kupferſtich vorhandenen Skizzen und Pläne des in ſeinem Verwahrſam befindlichen königlichen Bauarchivs an, um ſolche im Intereſſe ſeines Schwiegervaters, des Buchhändlers und Kupferſtechers Merian in Frankfurt am Main, zu verwerthen, in deſſen Verlage das ſeiner Zeit berühmte Theatrum europæum erſchien. Außerdem laſtet auf ihm der dringende Verdacht, daß er eine Anzahl ihm von Friedrich I. anvertrauter Miniaturmalereien unterſchlagen hat. Wir vermögen von dieſem Elenden nicht zu ſcheiden, ohne auch ſeines endlichen Schickſals zu gedenken. Im Jahre 1715 gerieth er bei der Belagerung von Stralſund in preußiſche Gefangenſchaft. Auf Ehrenwort entlaſſen, ging er ſodann nach Frankfurt am Main, um die Merianſche Buchhandlung zu übernehmen. Durch unordentliches Wirthſchaften und großen Aufwand kam er aber in ſeinen Vermögensverhältniſſen immer mehr zurück, mußte das Geſchäft aufgeben und trat dann in ſächſiſch-polniſche Dienſte. Er ſtarb als ſächſiſcher Generallieutenant 1729 in Dresden.

Trauriger war das Lebensende des armen Schlüter. Freundlich zwar bot ihm das Schickſal die Hand, um ihm einen neuen großartigen Wirkungskreis zu eröffnen: Der Czar, Peter der Große, berief den in Berlin Ueberflüſſigen nach der neubegründeten Hauptſtadt des ruſſiſchen Reichs. Aber ſeine phyſiſchen Kräfte waren durch die mannigfachen Gemüthsbewegungen, unter denen er gelitten, in den letzten Jahren ſo ſehr geſchwächt, daß er den Wechſel des Klima's nicht ertragen konnte. Fern von der Heimat, fern von Weib und Kind, die er bei ſeiner Abreiſe nach Rußland, im Winter 1713, zurücklaſſen mußte, ſtarb er in St. Petersburg im Januar des Jahres 1714.

Die Feder ſträubt ſich zu berichten, daß die Hinterlaſſenen des trefflichen Meiſters, der zugleich einer der edelſten Menſchen war und über der Theilnahme für Andere, — er diente ſtets hilfebereit auch dem geringſten Handwerker mit ſeiner Erfindungsgabe und ſeinem Rathe, — ſein eigenes Intereſſe zu ſehr vergaß, daß Schlüters Wittwe mit ihren noch unerwachſenen Kindern dem Elend preisgegeben war oder die Mildthätigkeit Fremder in Anſpruch zu nehmen genöthigt wurde. Man rieth der unglücklichen Frau, ſich mit einer Bittſchrift an Friedrich Wilhelm I. zu wenden. Die Antwort, welche ihr wurde, war folgende: „Supplikantin hätte ſich zu rechter Zeit und in der edictal geſetzten Zeit melden ſollen. Ihr Geſuch kann auch umſoweniger ſtattfinden, weil ihr verſtorbener Mann bei dem Schloßbau noch verſchiedene Rechnungen zu juſtifizieren gehabt, wogegen der Supplikantin Prätenſion nicht zu rechten iſt. Hat ſie alſo Sr. Königl. Majeſtät damit nicht weiter zu behelligen. Sign. Berlin, den 2. Juli 1714."*)

So ſchnöde konnte man die Wittwe eines großen Künſtlers angeſichts ſeiner herrlichen Schöpfungen des Schloſſes, des Zeughauſes, des kurfürſtlichen Standbildes wohl nur in einer Zeit abweiſen, wo geſchulte Exerciermeiſter und lange Rekruten die Helden des Tages waren. Faſt ein volles Jahrhundert iſt darüber hingegangen, ehe die deutſchen Muſen es wagen mochten, in der preußiſchen Hauptſtadt wieder Schutz und Pflege zu ſuchen.

*) v. Klöden a. a. O., S. 215.

Franzöſiſche Maler der Zopfzeit.

Antoine Watteau.
Lancret. — Pater.
Siméon Chardin.
Jean-Baptiſte Greuze.
Carle Vanloo.
François Boucher.
Joſeph Vernet.

Antoine Watteau.

(1684—1721.)

Der Glanz und Ruhm Frankreichs war gegen Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts in raſcher Abnahme begriffen. Der „große" König war alt geworden und mit ihm das Zeitalter, dem er den Stempel ſeines eigenen Weſens mit despotiſcher Allgewalt aufgedrückt. Die Notabilitäten der Literatur, Wiſſenſchaft und Kunſt, welche den Ruhm Frankreichs und ſeinen Einfluß auf das Ausland in kaum geringerm Maße begründeten, als die Waffenerfolge ſeiner Feldherrn und die Gewandtheit ſeiner Diplomaten, auch ſie waren größtentheils ein Raub der Zeit geworden. Molière und Corneille waren todt. Lafontaine und Racine überlebten, wie Lebrun und Mignard, nur wenige Jahre den Rückgang der Macht und Größe ihres Vaterlandes. Boileau und Boſſuet traten zwar in das neue Jahrhundert hinein; aber auch dieſe beiden, hoch bei Jahren, ſollten den einſt gefürchteten, nun ſchwach und bigott gewordenen Herrſcher nicht bis an die Grenze ſeines

Lebens begleiten. Muſik und Theater hatten nicht minder die Helden ihrer Glanzzeit eingebüßt. Mit dem Tode Lully's und Quinaults war die dramatiſche Muſik verwaiſt, und es darf vielleicht als ein glücklicher Griff gelten, daß die Maintenon zur höheren Ehre Gottes die Theater ſchließen ließ, auf denen mittelmäßige Talente der ſchauluſtigen Menge mit den billigen Producten einer frivolen Muſe aufwarteten.

Den verhängnißvollen Wendepunkt in der Regierung des vierzehnten Ludwig bezeichnet die Aufhebung des Edicts von Nantes (1685). Mit dieſem Zugeſtändniß an die pfäffiſche Coterie, welche mit der Maintenon in Verſailles eingezogen war, glaubte der alte Sünder vielleicht ſeine Seele ſalviren zu können. Die Folgen dieſer That brachten viel Unheil und Verderben über das Land; aber Paris hätte nach wie vor guter Dinge ſein, ſcherzen, ſchäkern, intriguiren und ſich begeiſtern können, wenn die Buße, die der König that, nicht auch dem ganzen Hofe und indirect den Salons auferlegt worden wäre. Die Glücksperiode der Soubretten und Kammerdiener hatte aufgehört. Vor dem bald heiteren, bald böſen Intriguenſpiele in den Vorzimmern des erſchöpften königlichen Lüſtlings war der Vorhang gefallen. Statt geheimnißvoll lächelnder, pfauenhaft aufgeputzter Kammerherrn und Lakaien begegnete man jetzt einer Schaar mönchiſcher Kopfhänger und privilegirter Tartuffes. An die Stelle kichernder, ſchelmiſcher Kammerzofen waren fromme Schweſtern und augenverdrehende Gouvernanten getreten.

Von dieſer Zeit an trat in der Phyſiognomie des geſellſchaftlichen Lebens von Paris eine ähnliche Wandlung ein. Es war zwar langweilig, aber es war einmal Hofton fromm zu ſein, es war Mode ſtatt ins Theater in die Beichte zu gehen, ſtatt ſchöner Mädchen Marienbilder zu küſſen. Paris mußte ſeinen heidniſchen Gewohnheiten entſagen, es mußte ſeiner Fröhlichkeit, ſeiner Schauluſt, ſeiner Genußſucht zum Trotz eine Leichenbittermiene annehmen; es mußte ſich alt und bigott geberden, weil der große König nicht mehr jung, nicht mehr genußfähig war und aus der Noth eine Tugend gemacht hatte.

Indeß blieb es für den gewandteſten Beichtvater und die glaubensſeligſte Maitreſſe immer ein ſchweres Stück Arbeit, aus dem alten Löwen ein frommes Lamm zu machen, den von ſeinen Malern, Dichtern und Hiſtoriographen in den Olymp erhobenen Halbgott zu einem bußfertigen Heiligen umzuprägen. „Alles," ſagt ſchon Menelaus, „bekommt man ſatt, ſelbſt der Liebe ſüße Umarmung, nur nicht den Hader und Streit mit ſchneidenden Worten und Waffen." Das eine Vergnügen, Ränke zu ſtiften

Italienische Theaterscene. Nach Antoine Watteau.

und das Glück der Waffen zu versuchen, konnte auch der bekehrte König sich nicht versagen. Vielleicht gewährten seine frommen Rathgeber mit Fleiß in dieser Richtung den königlichen Leidenschaften freien Spielraum, ob es gleich zum Verderben und zum Unheil Frankreichs geschah, welchem der Frieden von Ryswyck so wenig, wie der von Rastadt nennenswerthen Zuwachs seiner Macht, wohl aber eine völlige Zerrüttung des öffentlichen Credits einbrachte.

Unter der bodenlosen Corruption, welche die Geldverlegenheiten des Staats herbeiführte, seit die verzweifelten Mittel der Münzverschlechterung und des Stellenkaufs zur ausgedehntesten Anwendung gekommen, litten selbstverständlich auch diejenigen Institute, die hauptsächlich von Colbert zur Förderung der geistigen Interessen geschaffen waren. Von Künstlern, Gelehrten, Dichtern und Schriftstellern war unter der Beihilfe des Staates und seiner akademischen Institute ein großes, eitles und hungriges Geschlecht entstanden. Jetzt ließ auch die Pflege des „Esprits" nach; aber die Controle desselben wurde womöglich noch verschärft, um keine staatsgefährlichen Doctrinen, keine „destructiven Tendenzen" aufkommen zu lassen. Fénélon fiel in Ungnade, sein „Telemaque" wurde unterdrückt, weil man unliebsame Anspielungen darin entdeckte. Racine, der es gewagt hatte, der Maintenon in einem Memoire ein Bild der wahren Lage Frankreichs zu entwerfen, büßte (1697) seinen Posten als königlicher Historiograph ein, und die Fama sagt, daß der große Dichter vor Kummer über das Schicksal seines Vaterlandes gestorben sei.

Indessen fristeten die Akademien, die Oper und das Theater, so gut es ging, ihr Leben. Letztere flüchteten aus der Cité in die Vorstädte, wo noch im halben Versteck gelacht und gescherzt werden konnte. Selbst als das Sprechen und Singen auf den Brettern verpönt wurde, halfen sich die erfindungsreichen Bühnenkünstler durch stumme Pantominen, zu denen gedruckte Programme mit Couplets voll boshafter Anspielungen ausgegeben wurden. Man fand es daher zu einer Zeit gerathen, die Theater lieber ganz zu schließen, zu einer andern aber, um dem Unmuth nicht noch mehr Nahrung zu bieten, den Gesang wieder frei zu geben.

Der literarische und künstlerische Hofstaat des Königs behielt übrigens nach wie vor seine Geltung. Hyacinthe Rigaud (1659—1743), premier peintre du roi, malte noch fort und fort seine selbstgefällig lächelnden und prahlerischen, dabei aber fein studirten Portraits. Die frömmelnden Anwandelungen des Hofes begeisterten ihn nebenbei noch zu biblischen Ver-

ſuchen, in denen er jedoch den jeſuitiſchen Ton nicht treffen konnte. Es waltet in ihnen daſſelbe theatraliſch geſpreizte Weſen wie in ſeinen Bildniſſen und Allegorien. An der Spitze der Akademie ſtand Charles de Lafoſſe (1636—1716), der mit Hilfe eines brillanten Colorits die Mängel ſeiner Zeichnung und die Armuth ſeiner Erfindungsgabe zu vertuſchen wußte. Größeren Beifalls erfreute ſich Jean Baptiſte Santerre (1651—1717) ein würdiger Schüler des Bon Boulogne, welcher vornehmlich nackte Frauengeſtalten (Eva, Suſanna) malte, deren üppige Reize eher alles Andere als religiöſe Gefühle erweckten. Neben dieſem brillirte Antoine Coypel (1661—1722) der Sohn des Noël Coypel, (1628—1707) welcher noch der Lebrunſchen Epoche angehört und Director der franzöſiſchen Kunſtacademie in Rom war. Antoine Coypel trat genau in die Fußtapfen des großen Decorateurs der königlichen Schlöſſer und erbte das Anſehen und den Ruf ſeines Vorbildes. Mit ihm pflanzt ſich die Lebrunſche Tradition auf das achtzehnte Jahrhundert fort, auf Jean Francois de Troy, Lemoyne, Vanloo und Andere. Er behielt den ganzen mythogiſch-allegoriſchen Apparat der ſogenannten klaſſiſchen Periode des ſiebzehnten Jahrhunderts bei, und es ſcheint, daß trotz der modiſchen Kirchlichkeit Ludwig XIV. es immer noch gern ſah, wenn man einem perückenhäuptigen Jupiter oder einem gepuderten Apollo ſeine Züge lieh und ſein Hofſtaat die Modelle zu einer olympiſchen Götterverſammlung hergab. Uebrigens war Coypel premier peintre de Monsieur und der Protegé des Herzogs von Chartres, Philipp von Orleans, ſpäteren Regenten, welcher bekanntlich für die Götter der Liebe und Schönheit mehr Zuneigung hatte, als für die Heiligen der Kirche. Bemerkenswerth iſt an Coypel, daß er gelegentlich zu den Erzählungsſtoffen des alten Teſtaments greift, um ſie als Genrebilder zu verwerthen, ſo in einem Bilde des Louvre, welches die Begegnung Eliezers mit Rebecca darſtellt. Da ſind an dem Ziehbrunnen im Vordgrunde lauter hübſche, coquette Soubretten verſammelt, die offenbar von der ars amandi mehr zu erzählen wiſſen, als der graubärtige Brautwerber. Auch die erbauliche Geſchichte der Eſther, die nachmals von Francois de Troy mit großem Erfolge maleriſch verwerthet wurde, verleitete ihn zu ähnlichen realiſtiſchen Anwandlungen. Der friſche Luftzug iſt ſchon bemerkbar, der nach dem Tode Ludwigs XIV. dem Talente eines Watteau die Segel ſchwellte.

Als der große König geſtorben war (1715), athmete Paris und ganz Frankreich wieder auf, die feine Welt und ihr ſchmarotzender Anhang, weil

sie die Wiederkehr der alten lustigen Tage erhofften, das Volk im großen Ganzen, weil man sich auf Reformen Rechnung machte, die der Willkühr ein Ziel setzen, Arbeit, Intelligenz, Verkehr und Handel von der Rechtsunsicherheit und dem unerträglichen Drucke der Zwangssteuern und Prohibitionen befreien sollten. Wirklich hatte es den Anschein, als ob der Regent die Wünsche der Hohen und Niedern zu erfüllen geneigt sei. Es wurde hier und da etwas reformirt und die schreiendsten Uebelstände abgestellt. Der alte Glanz des Hoflebens kehrte wieder, und wenn gleichzeitig damit das Maitressenwesen in neuen Flor kam und der Luxus bei Hofe in bedenklicher Weise überhand nahm, so konnte man sich doch mit den angenehmen Aussichten trösten, welche die glänzenden Programms des Finanzkünstlers Law darboten.

Die Glücksperiode dauerte leider nur kurze Zeit. Dem Lawschen Schwindel folgte ein elender Katzenjammer. Mit dem Reformiren war es nach diesem Fiasko zu Ende; der Weg zum Guten wurde völlig verlassen. Die scandalöse Staatswirthschaft begann von Neuem, und während Sorge und Noth, Mißtrauen und Furcht an die Thüren des Volks klopften, verpraßten die Creaturen des Regenten mit ihren Buhlerinnen die Staatsgelder, welche unter dem Titel von Pensionen an die durch den Lawschen Bankbruch ruinirten Adeligen verliehen wurden.

Philipp von Orleans war bei all seiner Frivolität und seiner ausschweifenden Lebensart ein Mann von gewinnendem Aeußern. Sein ritterliches Wesen, seine kriegerischen Lorbeeren, die er in verschiedenen Schlachten errungen, seine gewandte Conversation, die durch eine vielseitige, namentlich künstlerische Bildung belebt und durch natürlichen Witz und ungezwungenen Humor gewürzt war, Alles dies war wohl geeignet, die Herzen der Franzosen und der Französinnen für ihn einzunehmen. Noch ein besseres Relief gewinnt seine Persönlichkeit im Vergleich mit Ludwig XV., dem Schatten eines Königs; der Herzog liebte die Weiber, aber er ließ sich nicht zum Spielball ihrer Herrschaft machen. Er blieb immer ein Mann mit eignem Willen; was er von seiner Herrschermacht opferte, gab er freiwillig auf, um desto freier seinen noblen Passionen nachgehen zu können. Als er die Einsicht gewann, daß er der Aufgabe nicht gewachsen sei, das steuerlose Staatsschiff in den Hafen zu führen, gab er lieber das ganze Regierungsgeschäft in die Hände des Cardinals Dubois, dessen religiöser Glaube leider ebenso schwach war wie seine politischen Ueberzeugungen.

Wenn während des Zeitalters Ludwigs XIV. der hohe oder erhabene

Stil in den Künsten, den redenden wie den bildenden, geherrscht hatte, so begann mit der Regentschaft die Periode des schönen oder anmuthigen Stils. Die affectirte Würde wurde von der coquetten Grazie entthront. Der vorwiegende Charakterzug in dem persönlichen Wesen des Herzogs überträgt sich sofort auf die Physiognomie des geistigen Lebens; ja mit einer gewissen Divinationsgabe anticipirten bereits die Künste den Wandel der Dinge, welcher mit dem Tode des Königs eintreten mußte. Philipp von Orleans war selbst ein großer Freund der Musen, ja noch mehr: er hielt sich nicht für zu vornehm, um selbst wie einst König René in die Reihe der Jünger Apolls einzutreten. Wie er es liebte, seine Operncompositionen vom Parterre beklatschen zu lassen, ohne grade seinen musikalischen Talenten große Tiefe beizumessen*), so fand er auch Geschmack daran, in Versailles oder Marly sich die Nachmittagsstunden mit Pinsel und Palette zu vertreiben. Er hatte bei Largillière und später bei Santerre**) Unterricht genossen. Dem Letzteren, als dem bewunderten Meister in der Darstellung des Nackten, war er ganz besonders zugethan. Seine Gunst ging so weit, daß er selbst die Reize seiner bevorzugten Maitresse, der Frau von Parabère, den Augen des Künstlers preis gab, die demselben zu einer Eva in dem bekannten Kostüme unserer Ureltern als Modell zu sitzen keinen Anstand nahm. Es ist übrigens bekannt, daß Marquisen und Gräfinnen auch anderen gefeierten Künstlern ähnliche Gefälligkeiten erwiesen. Von größerer Bedeutung für das Kunstleben seiner Zeit war der Eifer des Regenten in der Anlage

*) Zum Beweise, daß Philipp von Orleans sich von den Schmeichelworten seiner Höflinge nicht täuschen ließ, diene folgende Anekdote: Zu einer seiner Opern, „der von den Bachantinnen zerrissene Orpheus", hatte der Marquis La Fare das Libretto geschrieben. Nach der Aufführung ließ der Herzog den berühmten Musiker Campra kommen und fragte ihn im Beisein seiner Freunde, wie ihm die Musik gefallen. „Gnädiger Herr, sagte der Musiker, nachdem er den Kreis der Anwesenden gemustert, ohne La Fare zu bemerken, die Musik ist bewundernswerth, aber die Verse taugen nichts." Der Herzog schlug ein helles Gelächter auf. „Wo ist denn der Marquis La Fare?" fragte er sich umsehend. Der Dichter trat vor. „Nun, hast Du gehört? Campra findet meine Musik gut und Deine Verse schlecht. Aber, sei nur ruhig, wenn er mit Dir zusammenkommt, wird er die Medaille umkehren und Dir sagen, daß Deine Verse gut sind und nur die Musik schlecht. Die Moral von der Geschichte ist, daß das Ganze nicht viel taugt!"

**) Santerre sympathisirte mit dem Herzog in seinen Neigungen für hübsche Mädchen. Er hielt nur weibliche Zöglinge, die ihm gleichzeitig zu Aeistellungen dienten. Die böse Fama sagte, daß das Atelier des Künstlers eine Art Harem sei.

einer großen Gemäldegalerie. Er ſchmeichelte ſich ein guter Kenner zu ſein*) und brachte nach und nach eine ſolche Menge von Bildern zuſammen, daß ſeine Sammlung ſowohl dem Werthe als der Zahl nach ſich der königlichen Galerie zur Seite ſtellen konnte. Von ſeiner freigebigen Kunſtpaſſion zogen die lebenden Künſtler nicht geringen Vortheil, namentlich diejenigen, welche die ſchwache Seite des Herzogs zu benutzen wußten.

Man mag die Freiheit der Bewegung, welche die Regentſchaft und ſpäter auch das Königthum Ludwigs XV. den Künſten, wie überhaupt der geiſtigen Kraft der Nation verſtatteten, als ein Geſchenk von zweifelhaftem Werthe betrachten, weil es nur die Freiheit des Genuſſes, die Freiheit zu ſündigen war, während die Wahrheit, das wahrhaft Schöne, wie das wahrhaft Gute, von dem Streben der Geiſter ausgeſchloſſen blieb; — zu verkennen iſt jedoch nicht, daß der Proceß, welchen man dem akademiſchen Zopfe machte, der Kunſt wie der Wiſſenſchaft eine Menge friſcher Kräfte aus den Reihen des Bürgerthums zuführte und daß durch die lebendige Concurrenz, welche das urſprüngliche, eigentlich nationale Kunſtgefühl der geiſtlos gewordenen Tradition gegenüber begann, eine neue Blütheperiode des Kunſtlebens herbeiführte, die innerhalb der Schranken, in denen die Zeit befangen war, das Vorzüglichſte „das Meiſterwerk des ſchlechten Geſchmacks“ hervorbrachte. Die von ihren höfiſchen und akademiſchen Feſſeln befreiten Künſte verfielen, da ihnen der innere Halt fehlte, in einen Taumel, der ſie das ſinnlich Wahre mit phantaſtiſchen Traumgebilden vermengen ließ, und ſie zu einer genialen Willkühr verleitete, ohne andere Abſicht, als die Sinne zu bezaubern und ihnen ein neues Paradies vorzuſpiegeln, zu welchem, wie zu dem Himmel des Mohamed, nur Liebe und Luſt, heiteres Spiel und ſelige Träume Eingang finden.

Der erſte und unbeſtritten größte Meiſter, welcher dem Ideal ſeiner Zeit, dem idealiſirten Sinnengenuß einen künſtleriſchen Ausdruck gab, war Antoine Watteau**) aus Valenciennes, wo er im Jahre 1681 geboren

*) Bezeichnend für die Zeit und den Mann iſt eine andere Anekdote. „Was hatten Sie von der heil. Magdalene?“ fragte ihn eines Tages der Cardinal Dubois. Welche? entgegnete der Herzog, die von Correggio, von Guido Reni oder von Lebrun?“ „Die Magdalena unſeres Herrn“, ſagte der Cardinal. „Ich kenne ſie nicht, iſt es die La Vallière?“ — „Der Unglückſelige, rief der Cardinal, er wird niemals von der Geſchichte etwas wiſſen!“ „Geſchichte?“ war des Herzogs Antwort, „wie viel Wahrheiten giebt es denn, die auf dem Meer von Lügen umherſchwimmen?“

**) Vergl. Houssaye, Histoire de l'art français au dix-huitième siècle (Paris 1860), wo wir dem Artikel über Watteau Einiges entnommen haben, ferner den Aufſatz

wurde. Von geringer Herkunft mochte er vielleicht kaum nothdürftigen Schulunterricht genossen haben, viel weniger noch war dem frühreifen Knaben in seiner flandrischen Heimat eine Anleitung zur Entwickelung seines seltenen Talents geboten. Aber der Trieb zur künstlerischen Reproduction dessen, was seine lebhafte Phantasie mit besonderer Vorliebe aufgriff, war so mächtig, daß er eines Lehrers nicht bedurfte. Seine Unterhaltung suchte er auf den Straßen und auf den Jahrmärkten, namentlich aber fesselte ihn das Spiel herumziehender Comödianten, die unter freiem Himmel ihre burlesken Scenen zum Besten gaben. Er wäre gern mit ihnen gezogen in die weite Welt hinaus, so reizend und glückselig erschien ihm das Leben der Possenreißer und Lustigmacher. Indeß suchte er, um den Genuß zu verlängern, die phantastischen Gestalten der Straßenposse mit dem Zeichenstift festzuhalten und träumerisch verweilte er stundenlang über einer alten Heiligenlegende, um das darin enthaltene weiße Papier mit den Gebilden seiner Phantasie anzufüllen. Sein Vater glaubte schon in seinem Sohne einen Candidaten der Theologie zu wittern, als er gelegentlich seinen Irrthum erkannte. Ein Maler, dem die ersten künstlerischen Versuche des Knaben vorgelegt wurden, nahm denselben bereitwillig in die Lehre. Größere Bedeutung, als der Unterricht dieses Mannes, hatte für ihn eine Reise nach Antwerpen, wo er die Meisterwerke eines Rubens und Van Dyck zu sehen und zu bewundern Gelegenheit fand.

Als er zwanzig Jahre alt war (1704) nahm ihn sein Meister mit sich nach Paris, wo dieser als Decorationsmaler Beschäftigung an einem Theater zu finden hoffte. Der Zufall wollte beiden wohl, und Watteau sah sich schon am Ziele seiner Wünsche, ganz entzückt, an jenem zauberischen Blendwerk mithelfen zu können, welches die Augen von Tausenden berauschte, als irgend ein mißlicher Umstand der jungen Herrlichkeit ein Ende machte.

Vielleicht hatte sich gerade zu jener Zeit der sittliche Zorn der Maintenon gegen das Theater entladen, dem Watteau seine Kunst widmete. Kurz, er wußte nichts Besseres zu thun, als sein Talent in dem Atelier eines Malers, Namens Metayer, zu verwerthen, welcher die Jahrmärkte mit Heiligenbildern überschwemmte. Die Anfertigung dieser Bilder wurde ganz fabrikmäßig betrieben, und Watteau mußte Tag für Tag immer wieder den heil. Nikolaus in einem bestimmten Typus herstellen. Solcher Thätigkeit

J. Falke's in den Recensionen, Jahrg. 1862 S. 129; endlich Goncourt, A. Watteau. Lyon 1860.

ward er bald überdrüssig. Er ging deshalb eines Tages zu Gillot, dem berühmtesten Theaterdecorateur in Paris, um diesem seine Dienste anzubieten.

Claude Gillot, der 1673 in einem burgundischen Städtchen geboren wurde, hatte es in Paris zu großem Ansehen gebracht. Die Decorationen der Bühne nicht nur wurden nach seinen Entwürfen ausgeführt, sondern auch die Kostüme der Schauspieler gingen bei jeder neuen Inscenirung aus seiner Erfindung hervor. Von seinen Malereien hat sich nichts erhalten; doch kennt man viele von Joullon nach seinen Compositionen gestochene Blätter, welche hauptsächlich Götterfeste mit einer Menge Figuren von Bachantinnen, Satyrn, Nymphen u. s. w. darstellen und eine vorwiegend humoristische Auffassung erkennen lassen. Bekannter ist Gillot durch seine Radirungen, unter denen die Illustrationen zu den Fabeln des Lafontaine besondere Erwähnung verdienen. Seit Callots Tode war er der erste darstellende Künstler Frankreichs, welcher das komische Genre zu Ehren brachte. Am klarsten spricht sich die Eigenthümlichkeit Gillots in seinen „Livres des scènes comiques“ aus, einer reichen Sammlung von Scenen und Kostümfiguren aus den gangbarsten Possenspielen des italienischen Theaters, welches damals in Paris en vogue war. Gegen Ende seines Lebens verstieg sich Gillot auch zu satyrischen Sittenbildern. Selbst ein Opfer der Agiotage, verspottete er die ruinirten Glücksjäger in dem „verschütteten Milchtopf“, „dem vom Glücke erhobenen“ und „dem von der Gerechtigkeit seines Glücks beraubten Agioteur.“ Er starb im Jahre 1722.

Gillot war ganz der Mann, um das Talent Watteau's auf der ihm eigenthümlichen Bahn vorwärts zu bringen. Er besaß, wie dieser, einen scharfen Blick für das Charakteristische, eine leichte Hand, eine lebendige Phantasie; aber Watteau war ihm überlegen durch seine Gewandtheit im Zeichnen, durch den graziösen Geschmack in seiner Darstellung und vor allen Dingen durch seine geistreiche Pinselführung und seinen Sinn für kräftige und harmonische Farbenwirkungen. Gillot hatte bereits von Watteau gehört und nahm ihn mit Freuden auf. Von Neuem eröffnete sich dem jungen Künstler die Zauberwelt der Oper und des Theaters. Die Eindrücke, welche er hier und im Verkehr mit Gillot aufnahm, blieben für seine ganze spätere Laufbahn maßgebend.

Die Decorationsmalerei scheint indeß nur kurze Zeit der Geistesart Watteau's entsprochen zu haben. Diese flüchtigen, vergänglichen Schöpfungen mit ihrem berechneten Effecte mochten ihm allgemach weniger verdienstlich erscheinen, als die fort und fort bewunderten Meisterwerke der alten

Maler, deren Studium er in Paris nicht verabsäumte. Statt für das Theater zu malen, entschloß er sich, das Theater selbst mit seinen Maskenfiguren und seiner Scenerie zum Selbstzweck seiner Palette zu machen, indem er an die künstlerischen Anfänge seiner Kinderjahre wieder anknüpfte.

Als er zum ersten Male diese leicht hingeworfenen, fast skizzenhaft behandelten Maskenstücke der Schau ausstellte, mußten sie Jedermann sowohl von ihrer graziösen wie auch von ihrer grotesk-charakteristischen Seite als eine ganz neue Erscheinung auffallen, da sie in der ganzen Art, wie sie gedacht und empfunden waren, weder mit dem hohlen Prunkstile der Akademiker, noch auch mit der niederländischen Auffassung des gemeinen Daseins in irgend welcher Relation standen. Aber es dauerte eine ziemliche Zeit, bis die gelehrten Kunstkenner darüber einig wurden, daß auch Watteau ein Maler sei. Der erste Enthusiast für das neue Genre war ein Abbé, Namens De la Roque, dessen Begeisterung dann bald von vielen vornehmen Amateurs getheilt wurde. Von dieser Zeit an wäre Watteau ein gemachter Mann gewesen, wenn er es verstanden hätte, das Glück festzuhalten, welches ihm von Stund an die Hand bot. Aber er hatte immer offene Taschen und wußte nichts von der prosaischen Rechenkunst, die Einnahme und Ausgabe unter ihre Controle nimmt.

Von den Theaterpossen konnte unser Künstler leicht den Uebergang zu den Possen der Wirklichkeit finden, welche die vornehme Gesellschaft seiner Tage trieb. Mit diesem Schritte betrat er erst das Gebiet, welches seinen Namen groß machte. Paris fand rasch eine treffende Bezeichnung für die neugeschaffene Gattung, und Watteau, als Peintre des fêtes galantes, war in kurzer Zeit der Mann der Mode, die er bis zu den Verzierungen der Fächer, des Mobiliars, ja selbst der Kleider eine Reihe von Jahren beherrschte. Die feine Welt trug sich à la Watteau, sie richtete ihre Boudoirs und Salons à la Watteau ein. Ueberall trieb dieser Zauberer sein Wesen, aber nur selten fand er sich in Person ein. Wunderbar, der in seinen Schildereien ewig heitere, liebeselige, lustbefangene Künstler war selbst der Welt grau, deren zweckloses Götterdasein er in einen poetisch-malerischen Nimbus hüllte. Von seinem Freunde, dem gelehrten Kunsthändler Gersaint, für welchen er ein vielbewundertes Aushängeschild malte, erfahren wir, daß Watteau eine jener unglücklichen Naturen war, die von einer steten Unruhe beherrscht, nie zu einer festen Gestaltung ihres Lebensplanes gelangen. Gersaint schildert ihn als einen Mann von mäßiger Größe und schwächlichem Körperbau, er giebt ihm das Zeugniß, daß er, obwohl „libertin

d'esprit", von guten Sitten geweſen ſei. Von Haus aus ſchüchtern, Freunden gegenüber kalt, verlegen und zurückhaltend, habe er ſich ſeinen Freunden als braver, aber leicht verletzbarer Freund gezeigt. In ſeiner miſanthropiſchen Laune konnte er bei ſeinen Urtheilen boshaft und biſſig werden; wenn er ſich verletzt glaubte, war er nicht leicht zum Verzeihen geneigt. Er ſprach wenig, aber er ſprach gut. Mehr als die Menſchen liebte er die Bücher, und die Lectüre war faſt die einzige Erholung, welche er ſich gönnte. Obwohl er ohne alle gelehrte Bildung war, hatte er doch über den Werth von Geiſteserzeugniſſen ein treffendes und geſundes Urtheil. Unter den Dichtern ſtand ihm Molière, unter den Malern Rubens am höchſten.

Sein exaltirtes, ruheloſes Weſen bewahrte Watteau von früher Jugend bis an das Ende ſeines kurzen Lebens. Einmal glaubte er, nur in der Heimat glücklich ſein zu können. Er ſah ſeine Eltern wieder und freute ſich ihrer wie aller Menſchen und Dinge, die ihn in ſeiner Kindheit umgeben hatten. Selbſt die alte Katze zog er in die Sphäre ſeiner Liebkoſungen und geberdete ſich halb närriſch vor lauter Freude. Aber nur wenige Tage genügten, um den Traum des erhofften Glücks zu vernichten. Die Langeweile überkam ihn und Paris erſchien ihm wieder in dem glänzenden Lichte, in welchem er es zuerſt ſehen und lieben gelernt hatte. Mit Thränen der Wehmuth nahm er Abſchied und mit Thränen der Freude kehrte er zu Scaramuz, Colombine, Policinell und ihren luſtigen Späßen zurück. Ohne Theater, ohne Oper, ohne den bunten Wechſel der Dinge und Menſchen war für Watteau das Leben nur ein halbes Leben.

Und doch knüpfte ſich an die Welt der Bretter gerade die ſchmerzlichſte Erinnerung ſeines Lebens, wenn man der Sage von ſeiner Liebe zu der gefeierten Tänzerin La Montagne Glauben ſchenken darf. Er faßte bei ſeiner erſten Beſchäftigung an der Decoration der Oper eine heftige Zuneigung zu dem Mädchen, mit deren Portrait er den früheſten und glücklichſten Triumph im Kreiſe der Theatergrazien feierte. Aber ſeine feurige Liebe fand keine Erwiderung, und freudlos und mißmuthig wandte er den falſchen Grazien den Rücken. Welche Ironie des Schickſals? Der verſchmähte, bis ins Herz getroffene Liebhaber ward der Apoſtel des Liebesglücks, das er mit beredten Pinſelſtrichen verkündete. Nur der Traum des Glücks, der ihn ſelten verließ, machte hinfort ſein Glück aus. Seine Phantaſie ſpielte ihm die reizvollſten Bilder vor, um ihn für das Unglück ſeines Herzens zu entſchädigen. So ſchuf er ſich ein Ideal von Glück, welches nur noch den Schein der wirklichen Welt an ſich trug.

Seine Kunst, sagt J. Falke*), war ein Spiel. Die Welt, die er in seinen Bildern erschuf, war wohl ein Abglanz der Wirklichkeit, wie das Dichterauge des Künstlers sie sah, wie sein Herz sie gewünscht hätte. So wurde das Land seiner Kunst ein Ideal der Natur, ein Ideal nach seinem Sinne und dem Geist seiner Zeit, von der Wirklichkeit durch einen breiten Strom getrennt, wie wohl oft ein breiter Streif blauen Himmels die Fata Morgana, der landschaftlichen Gegenstände phantastisches Widerspiel, vom Horizont des Festen abscheidet. Es war das Paradies, das er für seine Zeit wieder erfand, leider nur im Bilde, und die einmal verlorne Unschuld, — eine Tugend, der sich dieses Zeitalter am allerwenigsten rühmen mochte, — konnte er auch nicht wiederbringen.

Die Gaben, womit er das Paradies erfüllte, waren Liebe und Lust, die selige Ruhe der Götter, das selbstvergessene Behagen im Genießen, Vergessenheit der irdischen Schwächen und Gebrechen, Vergessenheit selbst des Allen bevorstehenden Endes. Doch das Letzte versuchte er nur zu schildern, er konnte es nicht. Gerade er, in dessen Brust sich früh der Wurm des Todes einschlich, gerade er kann den melancholischen Zug, welcher der ganzen Zeit angehört, am wenigsten verbergen. Wie das Bild des glücklichen Schlafes uns den Zwillingsbruder in die Erinnerung ruft, so vermag hier das Bild der vollen Lust, je ängstlicher jede Störung abgehalten, jede Schranke, die der Grazie ausgenommen, aufgehoben werden soll, um so weniger den Gedanken der Endlichkeit und Vergänglichkeit fernzuhalten. Wir sehen ihn nicht, aber wir ahnen den Wurm im rothwangigen Apfel.

Seine Landschaften sind nicht Portraits der Natur, wie sie das naturgeschichtlich gebildete Auge anerkennen würde. Vielleicht würde man diesen Baum gerade so in der Wirklichkeit nicht finden, jenen andern nicht auf dem Boden, auf dem er steht. In diesem Sinn sind sie Träume, freie Nachbildungen mit der Licenz des Poeten, aber das muß man zugestehen: sie sind wunderbar geeignet, wozu ihr Meister sie bestimmt hat, Stätten des Glücks und der Liebe zu sein. Funkelnd im Sonnenschein des frischen, thauigen Morgens, oder übergossen mit den duftigen Schatten des dämmernden Abends, ziehen sie unser Auge und Gefühl durch die Reize dichterischer Stimmungen in sich hinein, bis wir, hingegeben unserer Betrachtung, uns verirrt glauben. Die Rose scheint zu duften in ihrem jungen Colorit, das helle Gras funkelt im Thau; man glaubt die Nachtigall flöten,

*) In dem oben erwähnten Aufsatz (Recensionen 1862).

die Tauben girren, das leichte Gezweige im leiseſten Weſt rauſchen zu hören, wie es das Geflüſter der Liebe im Geheimniß der dunklen Laube zu übertönen und dem neugierigen, ſtörungsluſtigen Wanderer zu verbergen ſcheint.

Mit Göttern und Halbgöttern, mit Menſchen aller Stände belebte er dieſe Natur. Seine Unſterblichen aber wie ſeine Sterblichen, es waren doch immer die Menſchen, wie er ſie kannte oder wie er ſie nach dem Bilde derer ſchuf, die er beobachtet hatte. Die Welt, in der er lebte, war das Theater, und von daher ſtammten ſeine Modelle oder vielmehr ſeine Ideale. Freilich zeigten ſich ſeine Prinzeſſinnen von Geblüt damals nicht anders, als die Prinzeſſinnen der Bretter. Seine Muſen waren nicht die Gottheiten des theatraliſchen Olymp, ſondern wirkliche Mitglieder der Oper und des Ballets, und von nicht anderem Schlage gaben ſich die hochgeſchürzten Hirtinnen in kurzen Steifröcken zu erkennen. Es war alles eine und dieſelbe verkleidete oder auch unbekleidete Welt, die ſich bald in dieſer, bald in jener Maskerade gefiel. — Soweit Jakob Falke. —

Innerhalb des allen gemeinſamen Zuges, der auf Liebeswonne oder harmlos-ſchäferliches Amuſement gerichtet iſt, zeigen die Figuren Watteau's eine nicht geringe Mannigfaltigkeit, wenn man auch nicht unſchwer faſt unter einer jeden eine entſprechende Charakterfigur des italieniſchen Theaters wiederfinden kann. Er giebt eine ganze Muſterkarte alter und junger Gecken, feuriger Liebhaber, unwiderſtehlicher und ſelbſt blaſirter Stutzer. Ein Exemplar der letzten Art ſieht man auf einem Gemälde der Dresdener Galerie die Rückſeite einer weiblichen Marmorfigur mit Kunſtkennermiene betrachten. Unter ſeinen weiblichen Figuren mit ihren niedlichen Soubrettengeſichtchen unterſcheidet man leicht die capriciöſen und die zärtlichen, die hingebenden und die ſchmachtenden Seelen, die herausfordernden und die zurückhaltenden Herzen. So lächerlich uns das Treiben dieſer verkehrten Welt erſcheinen mag, der Meiſter ſelbſt nahm ſie mit der glücklichſten Naivetät als eine berechtigte Exiſtenz und läßt nirgends die Neigung zur Ironie, nirgends eine karrikirende Abſicht durchblicken. Viele ſeiner Geſtalten ſind offenbar Portraitfiguren und die Marquiſen, Herzoginnen und andere Vornehmheiten, die den unſtäten Künſtler auf eine Zeit lang an ihren Sommerſitzen zu feſſeln wußten, mochten eine beſondere Freude daran haben, durch ſeine Kunſt unter die Seligen aufgenommen zu werden.

Dem Director der Akademie der ſchönen Künſte, Charles de Lafoſſe (ſ. oben Seite 27) gereicht es zur Ehre, daß er einer der Erſten war, welche das ungewöhnliche, ohne akademiſche Zucht zur Reife gelangte Talent

zu würdigen wußten. Es war Watteau geſtattet worden, ſeine Gemälde im Vorſaale der Akademie auszuſtellen. Sein Ehrgeiz wünſchte aber, ſich die Pforten der berühmten Anſtalt zu erſchließen. Er hoffte, da ſeine Verhältniſſe damals noch ungünſtig waren, eine Unterſtützung zur Reiſe nach Italien zu erhalten. Laſoſſe, der ihn und ſeine Malereien eines Tages in dem Vorſaale bemerkte, redete ihn aufs Freundlichſte an. Der Reiſe nach Italien, meinte er, bedürfe es für den Maler ſolcher Bilder nicht mehr, ſondern nur einiger Anſtandsviſiten, um die Stimmen der Akademiker zu gewinnen. Watteau folgte dem Winke und erlangte am 28. Auguſt 1717 auf Grund ſeines Präſentationsbildes „Wanderung nach der Inſel Cythera", unter dem Titel eines „Malers galanter Feſte" die Aufnahme in die Akademie. Das übliche Geldgeſchenk wurde — wohl in Rückſicht auf ſeine Vermögensverhältniſſe — für ihn auf hundert Livres ermäßigt*).

Fortan war Watteau für die vornehme Geſellſchaft eine Art Wunderthier. Der Schwarm der Neugierigen vertrieb ihn aus ſeiner Wohnung und ließ ihn in dem Hotel eines vornehmen Kunſtfreundes, des Herrn von Crozat Zuflucht ſuchen. Als er auch dort vor beläſtigenden Beſuchern nicht ſicher war, nahm er ſeine Wohnung bei dem Ritter Vleughels, nachmaligem Director der franzöſiſchen Akademie in Rom.

Indeß alle Ehren und alle Beifallsbezeugungen, die ihm zu Theil wurden, vermochten nicht den Geiſt des Trübſinns zu bannen, der ſein Gemüth einnahm. Um ſich zu zerſtreuen, verweilte er längere Zeit auf dem Schloſſe Chantilly, dem Beſitzthum des Prinzen Condé, welcher ihn mit der Ausführung einer Reihe auf die galanten Paſſionen des Herzog-Regenten anſpielender Gemälde betraut hatte. Ein anderes Mal ging er nach Nogent an der Marne zu einem alten Freunde, der dort Landpfarrer war. Der biedere Gottesmann mußte ihm ſeine behäbige Figur zu ſeinen Pierrots und Pantalons herleihen. Aus dieſer Zeit ſollen ſeine luſtigſten Maskenſcenen ſtammen. Für ſich ſelbſt fand er keine Erheiterung; doch erwartete er eine Beſſerung ſeines Gemüthsleidens von weiteren Reiſen. Er ging deshalb nach England, kehrte aber trübſinniger und bleicher als je nach Paris zurück.

*) In dem betreffenden Protokolle heißt es: L'Académie après avoir pris les souffrages en la manière accoutumée, elle a reçu ledit sieur Vatteau académicien, pour jouir des privileges attachés à cette qualité, et qu'il a promis, en prétant serment entre les mains de M. Coypel, ecuyer, premier peintre du roi et de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orleans, président étant à l'assemblée. Quant au présent pecuniaire, il a été modéré à la somme de 100 livres. S. Blanc, hist. des peintres: Watteau.

Den Keim des Todes in seiner Brust tragend, wandte er sich wiederum nach Nogent an der Marne, wo ihm auf Antrieb seines Freundes der Intendant der Hoffeste, Lefèvre, sein Landhaus einräumte. Zu seinem Unglück fand sich auch seine ehemalige Geliebte dort ein, um nun, nachdem ihre Jugend verrauscht, dem Verschmähten ihr Herz anzubieten. Sie lebten anfangs in Frieden zusammen; aber die üble Laune des einen wie des andern Theils machte der Herrlichkeit bald ein Ende. Es kam zu bitteren Worten, ja, nach dem Berichte der Frau von Lambert, zu thätlichen Aeußerungen des Mißvergnügens. Die Tänzerin zog es daher vor, nach Paris zurückzukehren. Watteau blieb, um bald darauf zu sterben. Sein Tod war tragikomischer Art. Eines Morgens vollzog er sein Testament und beichtete zum letzten Male. Was ihn besonders bekümmerte, war, daß er an einem fremden Orte sterben müsse; denn es sei doch schlimm, meinte er, unter einer Gesellschaft begraben zu werden, von welcher man keine lebende Seele kenne. Er vermachte an vier seiner Freunde, darunter die Kunstkenner Julienne und Gersaint, Alles, was er hatte, nämlich seine Schulden, und die Freunde gaben der Nachwelt ein würdiges Beispiel, indem sie die Erbschaft acceptirten.*) Unter den Sünden, die er beichtete, war ein Hauptverbrechen, daß er den braven Pfarrer zum Modell für seine Hanswürste genommen hatte. Nachdem er auch hierfür Absolution erhalten, schlief er für immer ein und wurde auf dem Friedhof zu Nogent an der Marne begraben.

Außer Theaterscenen und Conversationsstücken hat Watteau auch eine Anzahl militärischer Kostümbilder gemalt, bei denen hübsche Marketenderinnen die Scene auf anmuthige Weise beleben. Auch lieh er sein Palette her für Blumen-, Frucht- und Thierstücke zum Schmuck von Luxusmöbeln, Thürfüllungen, Plafonds und dergleichen. Seltener hat er sich in satyrischen Einfällen ergangen. Nicht ohne Glück versuchte er sich endlich mit der Radirnadel. Man kennt von seiner Hand acht Blätter.

Merkwürdig ist es, daß Watteau in den Galerien Frankreichs sehr wenig vertreten ist. Statt, daß sich die Prophezeiung des Marquis d'Argens**) erfüllt haben sollte, trat das Gegentheil ein. Als mit David die fran-

*) Nach einer andern Nachricht hinterließ er noch 9000 Livres und viele Skizzen und Handzeichnungen. (Villot, Notice des tableaux du Louvre.)

**) Dans vingt ans d'ici, on troquera en France deux tableaux de Raphaël contre un evantail de Watteau. (Lettres Juives T. VI. p. 74, citirt von Fiorillo in dessen Gesch. der Malerei in Frankreich).

zösische Malerei zum Classicismus, zum theatralischen Pathos zurückgekehrt war, verlosch Watteau's Andenken, trotzdem daß gegen funfzig Kupferstecher für die Vervielfältigung seiner Werke gesorgt hatten, beinahe gänzlich in der kunstgeschichtlichen Tradition Frankreichs. Das Louvre enthält nur ein Gemälde des Meisters, die schon erwähnte Abfahrt nach der Insel Cythera darstellend. Zwei ungemein ansprechende Bildchen Watteau's sieht man im Berliner Museum; es sind zwei Pendants, von denen das eine eine italienische Lustspielscene darstellt, worin ein Liebespaar bei einem nächtlichen Stelldichein überrascht wird, das andere eine Tanzscene des französischen Theaters (Bal champêtre) vorführt. In der Dresdener Galerie befinden sich zwei Darstellungen von Amusements champêtres, die ebenfalls nicht ohne Reiz sind. Eine ähnlichen Gegenstand behandelt ein Gemälde von größerem Umfang in der Münchener Pinakothek. Die meisten Werke des Meisters scheinen über den Kanal gewandert zu sein. Die Zahl der nach Watteau's Gemälden und Zeichnungen gestochenen Blätter beläuft sich auf 563. Die meisten finden sich vereinigt in dem Sammelwerke: L'oeuvre d'Antoine Wateau. Paris. Fol. 3 Vols.

Nicolas Lancret. — Jean-Baptiste Pater.

(1690—1743.) (1695—1736.)

Mit Unrecht hat man Watteau den Vorwurf gemacht, er habe die Kunst und den Kunstgeschmack verdorben. An der Malerei seines Zeitalters gab es ebensowenig zu verderben, wie an der mit conventioneller Praktik betriebenen Bildnerei, die ihr höchstes Ziel in der sinnestäuschenden Behandlung des Nackten suchte und um des äußeren Reizes willen die höhere Lebenswahrheit preisgab. Der Verfall der Kunst war in Frankreich längst hereingebrochen, ehe Watteau auftrat. Nur in Zeiten jugendlichen Aufstrebens, wo große allgemeine Interessen, seien es rein menschliche, religiöse oder politische, den Einzelnen in Anspruch nehmen und die Stimme kleinlicher Selbstsucht zum Schweigen bringen, erheben sich einzelne Künstler zu göttergleicher Schöpferkraft und reißen auch den Minderbegabten zu hohen Zielen fort. In Perioden aber, wo alle idealen Zielpunkte menschlichen Strebens unter den Horizont der Gesellschaft hinabgesunken sind, wo sybaritische Genußsucht das religiöse Gefühl und die öffentliche Moral corrum-

pirt, da verfällt die Kunst entweder in völlige Impotenz oder in einen bacchantischen Taumel, und es ist ein wahres Wunder, wenn sie lichte Momente hat, in denen sie sich ihrer wahren Aufgabe einigermaßen bewußt wird. Statt den Geschmack zu regeln, huldigt sie den Launen des Geschmacks, wird willenlos, käuflich und bestechlich. — Watteau war nichts weniger als ein Kunstverderber. Er zeigte seiner Zeit den einzig richtigen Weg, um aus einem inhaltslosen Formenwesen, aus einer unbehaglichen Affectation von Größe und Kraft zu wahren, menschlichen Empfindungen, zu der bunten

Schäferscene nach Lancret.

Gestaltenwelt des wirklichen Daseins zurückzukehren. Man kann auch von Watteau nicht behaupten, daß er dem frivolen Zuge seiner Zeit in dienst-eifriger Unterwürfigkeit gefolgt sei, so wenig, wie er geneigt war, die mythologischen Faseleien, die gemalte Speichelleckerei seiner höfischen Collegen mitzumachen. Es ist richtig, sein Colorit ist nicht ernst gemeint, aber das Falsche steht der Lüge nicht schlecht an, die alle Lebensformen seiner Zeit beherrschte; seine Zeichnung ist nicht streng correct, aber sie ist empfunden und lieber graziös als wahr; seine Compositionen sind selten geschlossen und rhythmisch bewegt, aber sie haben vor der conventionellen Hofkunst den Vorzug der Zwanglosigkeit und des leichten Wurfs. In Watteau's Auffassung ist ein gutes Theil jugendlicher Sorglosigkeit, absichtsloser Ursprünglichkeit,

und das will viel ſagen in einer Zeit, wo jeder Ausdruck der Empfindung verfälſcht und an die Stelle der Wahrheit ein gleißneriſcher Schein getreten war.

Erſt bei den Schülern und Nachahmern des Meiſters tritt das Raffinement an die Stelle naiver Auffaſſung. Lancret und Pater arbeiteten der Frivolität oft mit bewußter Abſicht in die Hände; der erſtere als bevorzugter Modemaler der feinen Welt, der letztere als Bilderfabrikant für die tieferen Rangklaſſen, die den Luxus der Großen mit billigeren Mitteln anſtrebten.

Schäferſcene nach Pater.

Nicolas Lancret war ein Pariſer Kind und wurde 1690 geboren. Urſprünglich für die Kupferſtecherkunſt beſtimmt, in welcher er von d'Ulin unterrichtet wurde, änderte er ſeinen Lebensplan, als er ſpäter bei Gillot ſeine weitere Ausbildung ſuchte. Bei dieſem lernte er Watteau kennen, deſſen Schüler er wurde. Anfangs mühte er ſich ab, den Meiſter mit großem Fleiß und vieler Sorgfalt zu kopiren, wie denn auch viele ſeiner Amusements champêtres nichts als Paraphraſen Watteau'ſcher Gemälde ſind. In Nogent, wohin Lancret ſeinen Meiſter begleitete, lehrte ihn dieſer den

wahren Weg zur Kunst, indem er ihn auf die Natur, die Landschaft hinwies. Der Schüler begriff den Wink und übertraf bald den Lehrer in der Schilderung der freien Natur, die er mannigfaltiger und, vorzüglich im Baumschlag, wahrer darzustellen wußte. In den Figuren freilich erreichte er die heitere Lebendigkeit, die unbefangene Natürlichkeit des Meisters nicht. Er malte in der Manier Watteau's und als er zu ersten Male zwei Gemälde dieser Art ausstellte, glaubten die Pariser ein neues Product des bewunderten Malers vor sich zu haben. Man gratulirte irrthümlich Watteau zu seinen neuesten Werken, was diesen nicht wenig verdroß. Die Akademie nahm den Nachahmer im Jahre 1719 als Maler galanter Feste auf. Lancrets Glück war gemacht. Er stellte bald seinen Lehrer in Schatten, vielleicht weil er etwas mehr von der Frivolität seiner Zeit unter seine Farben mischte. Außer galanten Festen malte Lancret auch galante Abenteuer, Scenen aus den Erzählungen des Lafontaine und anderer Modeschriftsteller, die die Späße des Bocaccio durch raffinirte Schilderungen zu überbieten suchten. Er lebte in den glücklichsten Verhältnissen und starb in Paris im Jahre 1743.

Jean-Baptiste Pater wurde 1695 in Valenciennes geboren. Ein Landsmann Watteau's und wie dieser von geringer Herkunft, hoffte er durch dessen Lehre und Unterstützung ähnliches Glück machen zu können. Aber die Hoffnung betrog ihn. Die unfreundliche Gemüthsart des Meisters nöthigte den Schüler, trotz seines gefügigen und nachgiebigen Charakters, das Atelier desselben zu verlassen. Ohne Mittel und ohne Freunde sah er sich hinausgestoßen in eine fremde, schwer zugängliche Welt. Eine seltsame Furcht, sich in seinem Alter der Noth und dem Elend preisgegeben zu sehen, trieb ihn zu einer angestrengten Thätigkeit. Er gewann durch sehr mäßige Preise eine Kundschaft in bürgerlichen Kreisen, die sich nach und nach an den haut goût der Standespersonen gewöhnten. So kam es, daß der von Haus aus mit einem tüchtigen Farbensinn begabte Künstler sein Talent nicht zur Reife bringen konnte, indem er über der Sorge für die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu keinem ernstlichen Studium Zeit fand. Obwohl er den Fußtapfen seiner Vorgänger Watteau und Lancret im Allgemeinen folgte, um Liebhaber für seine Gemälde zu finden, ja nicht selten sich die Arbeit durch kleine artistische Diebstähle bequem machte, so hat er doch insofern auch seine originelle Seite, als er das niedere Genre anstrebte und humoristische Volksscenen oft mit glücklicher Charakteristik zum Gegenstande seiner Compositionen wählte. Seine Beobachtung richtete er vornehmlich auf jene

herumziehenden Banden, welche den Glanzpunkt der Jahrmärkte bilden. Poſſenreißer, Jongleurs, Tänzer und Sänger in bunten Nationalcoſtümen reizten ſeinen burlesken Humor, den er zur Illuſtration des komiſchen Romans von Scarron aufs Glücklichſte verwerthete. Eine der gelungenſten Compoſitionen dieſer Art war die Ankunft der Komödianten in der Stadt Maus. Selbſt das Unbeholfene und Hölzerne in ſeiner Zeichnung, was ſonſt ſtörend auffällt, diente in ſolchen Fällen dazu, den Eindruck des Komiſchen zu erhöhen. In ſeinen beſſeren Werken zeigt er ſich als ein geſchickter Coloriſt und vorzugsweiſe im Landſchaftlichen ſtellt ihn die Tiefe und Harmonie der Färbung, die ſanfte Abtönung der Luft und der Duft der Fernen über Watteau, wenn ihm auch wie Lancret der geiſtreiche und leichte Vortrag ſeines Meiſters abgeht. In dieſer Beziehung wie in Anbetracht des Helldunkels erklingt aus einzelnen ſeiner Werke ein Nachhall jener großen Kunſtepoche ſeiner flandriſchen Heimat hervor, in welcher Teniers und Jan Steen blühten.

Pater drang mit ſeinem Talente ſehr ſpät durch. Kurz vor dem Tode Watteau's ließ ihn dieſer nach Nogent kommen, wo er noch kurze Zeit den Unterricht des Meiſters genoß, der ſein früheres Verhalten gegen ſeinen Landsmann bereute und wieder gut zu machen ſuchte. Im Jahre 1728 ward Pater der Zutritt zur Akademie zu Theil, der ihn einigermaßen aus den wucheriſchen Händen der Gemäldehändler befreite. Seine Sucht, durch unausgeſetzten Fleiß ſich ein Vermögen zu erwerben, ließ indeß nicht nach und rieb ſeine Kräfte vor der Zeit auf. Er ſtarb im Jahre 1736.

Sowohl Paters wie Lancrets Gemälde haben die Hände vieler und tüchtiger Kupferſtecher beſchäftigt. Wie ſehr ihre Productionen von den zeitgenöſſiſchen Kunſtfreunden geſchätzt wurden, geht aus Notizen hervor, welche der ſchon erwähnte Kunſthändler Gerſaint, der auch zu Pater nähere Beziehungen hatte, bei Gelegenheit einer berühmten Kupferſtichauction gemacht hat: es wurden damals ſechs und dreißig Stiche Marc-Antons nach Raphael geringer bezahlt, als zwölf Stiche nach Pater von verſchiedenen zum Theil mittelmäßigen Stechern. Die Revolution und die Kaiſerzeit, welche den Claſſicismus wieder zu Ehren brachten, verwieſen die „galanten Feſte" und was mit ihnen zuſammenhing aus den Räumen der öffentlichen Galerien, wie aus den Salons der großen Welt in die Rumpelkammer und die Trödlerbude. Auf dieſe Weiſe iſt der größte Theil dieſer Malereien der Vergeſſenheit und der Vernichtung anheimgefallen. Das Berliner Muſeum

enthält zwei Gemälde Lancrets, die aus den königlichen Schlössern in Berlin und Potsdam stammen, wo sich deren ebenfalls noch manche vorfinden. Das Louvre hat nur sechs Lancrets (darunter die vier Jahreszeiten) und einen Pater aufzuweisen. Erst in neuerer Zeit sind die Maler der galanten Feste in Paris wieder salonfähig geworden, wie denn überhaupt das zweite Kaiserreich mehr Sympathien für den „Roccoco-Olymp mit Reifrock, Puder und Mouchen" als für das kalte Heroenthum der ersten Republik und des ersten Napoleon hat.

Siméon Chardin.

(1699 – 1779.)

Man hat ſich gewöhnt, ein wenig zu gering zu denken über die Leiſtungen der Malerei in Frankreich während der ſogenannten Zopfzeit. Für die monumentale Kunſt hatte jene Periode allerdings keinen Beruf. Eine flüchtige, genießende, leichtlebige Generation, der das Leben nur in ſofern von Werth war, als es Unterhaltung, Zerſtreuung, Vergnügen gewährte, eine Geſellſchaft, die ſich über die Verkümmerung der Wahrheit, des Rechts, der Sitte und Religion in epikuräiſcher oder cyniſcher Weiſe hinwegphiloſophirte, ſie konnte nichts Großes, nicht über dem Zeitalter Erhabenes zu Wege bringen. Zwar wurden fort und fort Anläufe zu hohen Zielen genommen; man konnte das vermeintliche Ideal nicht loswerden, welches die energiſchen Zuchtmeiſter der franzöſiſchen Malerei in ihrem Jugendalter eingeprägt hatten; die Franzoſen glaubten ſich im Alleinbeſitz des „grand style“ und der Irrthum iſt verzeihlich, wenn man bedenkt, daß ſeit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Kunſt der Nachbarvölker dem gänzlichen Banquerott zu verfallen geneigt war. Vergeſſen wir aber dabei nicht, daß neben jener conventionellen, in rein äußerliche Decoration ausgearteten Modekunſt, die die Sagenwelt der Alten um und um wühlte, um einen neuen Inhalt für die hundert- und aberhundertmal abgenutzten Formen und Attituden zu finden, daß neben dieſem banalen, ſowohl in ſeiner graziös-theatraliſchen wie in ſeiner gemein-naturaliſtiſchen Erſcheinung widerwärtigen Virtuoſenthum ſich eine anfangs wenig beachtete originelle Strömung des franzöſiſchen Kunſtnaturells mehr und mehr geltend macht. Nicht alle

künstlerischen Berühmtheiten der Zopfzeit tragen das Haupt in den Wolken und schreiten auf dem Kothurn oder auf Lebrunschen Stelzen über das gemeine Dasein hinweg. Schon beginnen einzelne Meister das Leben schärfer zu beobachten, nicht um einen Maßstab für Ausdruck, Bewegung, Gruppirung und andere Zwecke der hohen Kunst zu erhalten, sondern lediglich des Vergnügens halber, welches die mannichfachen Erscheinungen des realen Lebens in einer volkreichen Stadt sowohl, wie in einer bunt und kraus ausstaffirten und bei allem ihrem Thun auf den momentanen Eindruck, den brillanten Effect speculirenden Gesellschaft dem stillen Beobachter gewähren, namentlich wenn ihm der Blick für das Malerische angeboren ist.

Die Freude an der Wirklichkeit äußerte sich bei Watteau in naivster Weise und frei von jeder verstandesmäßigen Reflexion; seine Kunst dringt zwar nicht zur Wahrheit durch und giebt nur phantasmagorische Bilder, aber sie verschmäht es zuerst, einen weitern Inhalt zu beanspruchen, als der ist, der sich, wenn nicht mit den Händen greifen, doch mit den Augen erkennen läßt. Der heitere, ansprechende Zug seiner Kunstweise wird bei Pater, Lancret und vollends bei Boucher durch sinnliche Nebenabsichten verzerrt und verwischt, und die bösen Einflüsse der Zeit vernichten wieder das mit schönem Erfolge Begonnene. Indeß ging darüber nicht die ganze Gattung zu Grunde. Ein anderes Element der Zeitströmung trat in Beziehung zu dem jungen Realismus, das sich allmälig ermannende natürliche Gefühl, das halb bewußte, halb unbewußte Drängen der Vernünftigen, aus dem Wirrsal herauszukommen, in welchem der Staat und die Gesellschaft verfahren war. Rückkehr zur Natur war das große Stichwort, mit welchem Rousseau die Geister elektrisirte. Je toller der sinnliche Taumel wurde, in welchen die Spitzen der Gesellschaft verfielen, je mehr man die Phantasie erhitzte und sich in barocken Einfällen überbot, um auf der Höhe des Lebensgenusses, des „savoir vivre“ zu bleiben, je größer wurde die Reaction der Verständigen, je heftiger das Verlangen, diesem Treiben nach dem Abgrunde einen Damm entgegenzustellen.

Rousseau hatte nur ausgesprochen, was längst tausend Andere gedacht oder gefühlt hatten, und was auch schon mit leisem Flüstern von Munde zu Munde gegangen war. Der Despotismus war inzwischen soweit heruntergekommen, daß er nahe daran war, der Gegenstand des Spottes und der Verachtung zu werden; er war soweit entnervt, daß er nicht einmal mehr zum Schlage ausholen konnte. Die liebenswürdige Persönlichkeit der großen Maitresse, welche factisch die Herrschaft über Frankreich ausübte,

hielt indeß die gefährlichen Zungen im Zaum. Sie warf das bestrickende Netz ihrer zauberischen Rede, ihres königlichen mit gefälliger Anmuth gepaarten Wesens über die Welt der Gelehrten und der Künstler. Sie empfing mit schmeichelhafter Urbanität die gens d'esprit, die „Geistreichen", vor denen der König im Gefühl seiner Inferiorität ein geheimes Grauen hatte, in ihren Salons und disputirte mit den Sophisten über die neuen Ideen, welche die Menschheit des achtzehnten Jahrhunderts bewegten. Man spielte in sorgloser Nonchalance mit dem Feuer der Gedanken, welches ein Menschenalter später die Welt in Brand setzen sollte.

Das „Laisser aller", mit welchem die moderne Aspasia, der zur Königin der Franzosen nichts als das Diadem fehlte, sich und den König über die Unbequemlichkeiten und Mühen des Herrscherthums hinwegzuhelfen wußte, kam der Malerei besser zu Statten, als die directen Einflüsse, welche die geistreiche Dilettantin als höchste Autorität in Sachen des Geschmacks auf die bildenden Künste ausübte. Es trat eine freiere Bewegung ein, und gleichzeitig begann eine Art von öffentlicher ästhetischer Kritik die Schäden bloszulegen, an welchen die Kunst krankte.

Eine ähnliche Bewegung, wie sie in Deutschland die Schriften Lessings und Winckelmanns hervorriefen, griff auch in Frankreich Platz, und wenn auch das Raisonnement eines Diderot und Watelet der Tiefe, des Ernstes, der Gründlichkeit entbehrte und oft mehr durch Neigung und Laune, als durch feststehende Grundsätze und die Liebe zur Wahrheit bestimmt wurde, so hatte doch die Unantastbarkeit der Kunstkönige aufgehört. Boucher, obwohl der gefeierte Günstling der Pompadour, mußte sich die heftigsten Angriffe und den Spott der Kritiker gefallen lassen. Mochte auch die Art, wie diese Kunstrichter ihr Amt ausübten, wenig Achtung einflößen und mitunter ebenso frivol erscheinen, wie die Kunst selber*), so wurde ihr Witzwort doch eine Macht, die der zügellosen Willkühr steuerte und den Künstler antrieb, sich zusammenzunehmen.

Obwohl nun der Luxus des Hoflebens noch immer in der Hauptsache die materiellen Mittel für die Existenz der durch die akademische Treibhauscultur stark vermehrten Schaar der Künstler darbot, so löste die Kunst doch mehr und mehr ihr abhängiges Verhältniß. Der Adel, vornehmlich

*) Bezeichnend ist in dieser Hinsicht das Wort, welches Diderot bei einem Verdict über Boucher entschlüpfte. „Cet homme, schreibt er in seinem „Salon" vom Jahre 1765, ne prend le pinceau que pour me montrer des nudités... je suis bien aise d'en voir; mais je n'aime pas qu'on me les montre."

aber die Geldaristokratie, welcher die Finanzverlegenheiten des Staates die Taschen gefüllt hatten, trat in Concurrenz mit dem Könige, seinen Maitressen und Höflingen, und die Kunstliebhaberei hörte auf ein Privilegium des Hofes zu sein. Man fing an zu sammeln, zu vergleichen, auszuwählen. Kunstkabinette und Kupferstichmappen wurden ein beliebtes Zubehör der vornehmen Bildung, eine neue Art nobler Passion. Beim Ankauf von Gemälden entschied zwar anfangs wohl noch die Berühmtheit des Künstlers oder die Seltenheit des Stückes; aber es begann doch schon eine kritische Untersuchung des Werthes, den ein Gemälde als Kunstwerk hatte. Die Amateurs waren nicht selten glückliche Dilettanten in der Malerei oder im Kupferstich und einige der hervorragendsten — wir nennen den Grafen Caylus, Mariette, d'Argensville — dehnten ihren Kunsteifer auf geschichtliche Forschungen aus und bereicherten die Kunstliteratur mit wichtigen Beiträgen.

Der erste Künstler, welcher eine entschiedene Wendung zu dem gemüthlichen Realismus der holländischen Genremaler des siebzehnten Jahrhunderts ausführte, ohne dabei sein national-französisches Wesen aufzuopfern, war Siméon Chardin, der, obwohl schon im Jahre 1699 geboren, doch erst gegen die vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts seine künstlerische Wirksamkeit entfaltete. Mit ihm verlassen wir den Kreis fingirter Existenzen und die Sphäre blasirter Müssiggänger, denen das Maskenspiel zur zweiten Natur geworden ist. Simeon Chardin führt uns in das Haus des Bürgers ein. Er ist der erste französische Maler, der an dem kleinen Leben, an der im engen Raume schaffenden Thätigkeit des sogenannten dritten Standes Geschmack findet. Er läßt uns einen Blick werfen in die häuslichen Zustände, in die Familiengeschichte der Bourgeoisie. Wenn uns nun dieser Blick auch schon Kunde giebt von dem Eindringen der modischen Lebensart in die altväterlichen Sitten, so sehen wir doch den Kern der Menschen, ihr innerstes Gemüthsleben noch unberührt von dem raffinirten Materialismus und dem freudelosen Nihilismus der höheren Stände. Es liegt Etwas von der unbefangenen und anspruchslosen Gemüthlichkeit eines Metzu und Dow in der Auffassung Chardins. Er sucht nicht nach interessanten und bedeutenden Motiven in dem bunten Vielerlei des täglichen Lebens. Irgend ein kleiner Anlaß, das Spiel der Kinder, die Beschäftigung der Hausfrau in Küche und Wohnzimmer, die Abendmahlzeit der Familie, die kleinen Tändeleien junger Mädchen und Aehnliches genügt ihm, um daraus ein freundliches Bildchen zu gestalten, welches ebensowohl

Die Gouvernante. Nach Siméon Chardin.

durch die Nettigkeit des Machwerks, wie durch die freie Natürlichkeit des Ausdrucks erfreut und anſpricht. Die Compoſitionen Chardins ſind ſtets ungemein einfach, oft ſogar etwas leer und dürftig, indem die wenigen Figuren der Scene ſich ſilhouettenartig auf einem ganz monoton gehaltenen Hintergrunde abheben. Die Opulenz des holländiſchen Hausweſens, der Eindruck des Reichthums, des vollendeten Comforts mangelt dieſen ſtillen Lebensbildern. Was wir ſehen, iſt nicht der aus eigner Kraft zur politiſchen Macht emporgewachſene Bürgerſtand, der es liebt, mit einem gediegenen Luxus ſich den Fürſten und Königen zur Seite zu ſtellen, es iſt eben der tiers-état, welchem erſt die Revolution eine Rolle im öffentlichen Leben anwies. Der Mangel an reichen Details, welche bei den holländiſchen Cabinetſtücken an das Auge des Beſchauers kaum geringern Anſpruch erheben, als die lebenden Weſen, hebt um ſo ſchärfer die handelnden Figuren hervor, deren ganzer Habitus durchaus national, ächt franzöſiſch iſt. Die Tournüre, der gefällige Anſtand, der Werth, welchen der Franzoſe auf den äußern Eindruck der Perſönlichkeit, auf die anſprechende Art des Betragens und des Thuns legt, dieſe Eigenthümlichkeiten nationalen Weſens unterſcheiden die Genrebilder Chardins nicht minder von den verwandten Darſtellungen der holländiſchen Feinmaler.

Jean-Baptiſte Siméon Chardin wurde 1699 geboren. Er war der Sohn eines Tapeziers und ſcheint von dem geſchickten Vater die erſte Anleitung zum Zeichnen und Coloriren erhalten zu haben. Der Stand der Tapeziere genoß in damaliger Zeit ein hohes Anſehen, da die Sorge für die Decoration der Säle und Gemächer vornehmer Häuſer hauptſächlich in ihre Hand gelegt war. Auf der einen Seite verſchwiſtert mit der Kunſttiſchlerei in der Herſtellung prachtvoll drapirter Möbel, ſtand die Tapiſſerie auf der andern Seite in enger Beziehung zu der Decorationsmalerei, und es mögen der Fälle nicht ſelten vorgekommen ſein, daß der Tapezier, als der eigentliche Decorateur des Hauſes, auch für die gemalten Thürfüllungen (dessus-de-porte) und den maleriſchen Schmuck der Spiegelwände (trumeaux) zu ſorgen hatte. Wer für dieſen Zweck große Ausgaben ſcheute, begnügte ſich mit Copien von Blumen-, Frucht- und Geräthſtücken, die unter dem Namen „nature morte“ in Mode kamen. In ſolch handwerksmäßiger Schule entwickelte Chardin die Keime ſeines friſchen Talentes. Später trat er bei dem Hiſtorienmaler Cazes in die Lehre, deſſen Unterricht ihm jedoch von wenig Nutzen geweſen ſein wird, da er ſich in keiner Weiſe zur hohen Kunſt und dem Savoir-faire ihrer Vertreter hingezogen fühlte.

Im Jahre 1728 trat er zum ersten Male öffentlich als Meister seines Faches auf. Es war damals Gebrauch, daß diejenigen Maler, welche nicht Mitglieder der Akademie waren, am Frohnleichnamsfeste ihre Gemälde am Dauphinsplatze zur Schau stellten. Chardin debutirte in gleicher Weise mit einigen Stillleben, unter denen besonders ein Küchenstück mit todten Fischen die Aufmerksamkeit der Kenner erregte. Das naturwahre Colorit, die vortreffliche Modellirung, das Spiel des Lichtes und das geschmackvolle Arrangement waren Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Wohlmeinende Gönner riethen dem Künstler, dieses Küchenstück in der Akademie zu präsentiren. Chardin folgte dem Rathe, und wirklich besaß die auserwählte Körperschaft Großmuth genug, einem „peintre de la nature morte" die Aufnahme zu verwilligen. Indessen fuhr unser Künstler fort, seine Gemälde nach wie vor am Dauphinsplatze auszustellen, vermuthlich, weil er sich besseren Erfolg davon versprach, als von den akademischen Ausstellungen, welche seit dem Jahre 1707 alljährlich regelmäßig wiederkehrten. Erst seit dem Jahre 1737 gewann der „Salon" im Louvre eine größere Bedeutung; eine allgemeinere Theilnahme des Publikums machte sich bemerkbar, seitdem der „Mercure de France" begonnen hatte, ein raisonnirendes Verzeichniß der ausgestellten Kunstwerke in seinen Spalten zu veröffentlichen*). Von dieser Zeit an figuriren die Arbeiten Chardins regelmäßig in den Salons, welcher Name auch auf die Berichte über die Kunstausstellungen in den verschiedenen Journalen übertragen wurde.

In dem genannten Jahre trat unser Meister zum ersten Male als Genremaler auf und dies Auftreten war von nicht geringerem Erfolge begleitet als sein erstes Debut am Dauphinsplatze. Mit einem der frühsten Werke dieser Art, „das Tischgebet" (le bénédicité, jetzt im Louvre) brach er seinem Ruhme vollends Bahn. Es stellt eine junge Bürgersfrau dar im einfachen Hausanzuge, auf dem Kopfe das niedliche, weiße Morgenhäubchen, welches die Pariserinnen mit coquetter Nachlässigkeit zu tragen pflegten. Sie schickt sich an, ihren zwei kleinen Mädchen die Suppe aufzufüllen, wartet aber mit mütterlichem Ernste das Gebet ab, welches das jüngere Kind eben herzusagen im Begriffe ist, während das ältere zwischen Eßlust und Andacht schwankend einen verstohlenen Blick auf die Suppenschüssel richtet. Die Kinder sind nichts weniger als Grazien und auch die Mutter verdient kaum das Prädikat „hübsch"; aber die anspruchslose Natür-

*) Vergl. Lagrange, Joseph Vernet p. 156.

lichkeit, mit welcher die kleine Familienscene dargestellt ist, ruft einen durchaus wohlthuenden Eindruck hervor, der zu jener Zeit um so stärker gewesen sein muß, je mehr die banale Phrase, die auswendig gelernte Attitüde sich in der Malerei breit machte.

Die Bürgersfrauen Chardins leiden übrigens an einer gewissen typischen Einförmigkeit, ebenso die Kinderfiguren. Die Urbilder dazu fanden sich in der Familie des Meisters, der im Rufe eines trefflichen Gatten und Hausvaters stand. Seine erste Frau war ihm in seinem einundzwanzigsten Jahre von seinem Vater halb und halb aufgenöthigt, weil sie eine gute Partie sein sollte. Während des Brautstandes änderten sich die äußeren Verhältnisse des jungen Mädchens, wie denn überhaupt in jener Zeit der staatsökonomischen Experimente der Besitz von heute zu morgen großen Schwankungen unterworfen war. Nun hätte der Vater gern die selbst herbeigezogene Verbindung aufgehoben; aber Chardin hielt es für eine Ehrensache, sein Wort einzulösen. Der Tod raubte ihm früh seine erste Gattin. Von ihr hatte er einen Sohn, der, vom Vater für den eignen Beruf bestimmt, zu frühzeitig starb, um der Erbe des väterlichen Ruhmes zu werden. Seine zweite Frau, Margarethe Pouget, welche ihn überlebte, hat, wie es scheint, in den meisten Fällen das Modell zu seinen Pariser Bürgerfrauen hergegeben.

Seit dem Jahre 1751 erhielt Chardin vom Könige ein Jahrgehalt von 800 Livres, welches später auf 1200 Livres erhöht wurde. Seit 1757 ward ihm eine Wohnung im Louvre eingeräumt. Im Jahre 1765 übernahm er an Stelle des verstorbenen Bildhauers Slodtz die Leitung der königlichen Akademie zu Rouen, kehrte aber einige Jahre darauf nach Paris zurück, wo er bis ans Ende seines Lebens thätig war.

Anspruchslos und bescheiden in seinem Auftreten, erwarb sich Chardin die allgemeine Achtung selbst bei seinen akademischen Fachgenossen, die sonst dem Neid und der Mißgunst sehr leicht zugänglich waren. Bei den Jahresausstellungen der Akademie bekleidete er in späteren Jahren das Amt eines Ordners und Geschäftsleiters, ein Umstand, der auf das Vertrauen hindeutet, welches man allgemein in sein Geschick und seine Unpartheilichkeit setzte. Sein verständiges Urtheil, seine anregende Unterhaltung verschaffte ihm zahlreiche Freunde im Kreise der gens-de-lettres, welche seit der Mitte der fünfziger Jahre auch in Sachen der Kunst das kritische Wächteramt auszuüben begannen. Grimm und Diderot waren ihm befreundet. Der Erstere verbreitete den Ruf Chardins in seiner Correspondance litteraire

über die Grenzen Frankreichs hinaus, ebenso Diderot, der seit 1759 regelmäßig seinen Salon publicirte. Der Letztere erhob sich in den sechziger Jahren zum ästhetischen Orakel Frankreichs, und Chardin war einer von denjenigen, welche seine emphatischen Lobreden zum Himmel erhoben. Unser Künstler mochte sich das gern gefallen lassen; dagegen war es nicht nach seinem Sinne, daß die literarischen Autoritäten jener Tage über das Mittelmäßige und Unbedeutende schonungslos herfielen, nicht im Dienste der Sache, sondern um ihren Witz daran zu erproben und mit dem Brillantfeuer ihrer Rede zu prunken. „Meine Herren, meine Herren, rief er eines Tages, als ihn einige hervorragende Vertreter der Presse durch den Salon begleiteten, um von seinem Urtheile zu profitiren, üben Sie mehr Nachsicht; lernen Sie weniger streng sein!... Unter allen Gemälden, die sich hier befinden, wählen Sie einmal das schlechteste heraus und dann merken Sie sich, daß an zweitausend Unglückliche, die daran verzweifelt sind, es auch nur bis zu einem so schlechten Producte zu bringen, den Pinsel zwischen den Zähnen zermalmt haben. Dieser Parrocel, den Sie einen Sudler nennen, und der in der That ein Sudler ist, wenn man ihn mit Vernet vergleichen wollte, dieser Parrocel ist noch ein seltner Mensch im Vergleich zu der großen Menge derjenigen, welche den Künstlerberuf, den sie gleichzeitig mit ihm ergriffen, aufgeben mußten." Diese, von Diderot mitgetheilte Aeußerung Chardins wirft ein interessantes Schlaglicht auf die unerquicklichen Verhältnisse, welche eine mißverstandene Pflege der Talente, wie sie von Staatswegen geübt wurde, im Reiche der Kunst herbeigeführt hatte. Die maliciöse Kritik, die sich bald als Journalartikel, bald als Flugschrift in den verschiedenartigsten Formen eingekleidet, meist unter allerlei pikanten Titeln Eingang in die Lesewelt zu verschaffen suchte, war das nothwendige Reagens gegen die überwuchernde Masse unberufener Farbenklexer, die durch Vetterschaft oder in Folge einer captatio benevolentiae selbst Eingang in die Akademie fanden, um dies schon würdelose Institut noch mehr herunterzuwürdigen*). Der Sinn für ächte Kunst, die Empfindung für das Malerisch-Schöne war in den letzten Regierungsjahren Ludwigs XV. so weit herabgekommen, daß eine bloße Laune tonangebender Höflinge und Maitressen die Oelmalerei, vorzugsweise im Portraitfache, aus der Mode bringen konnte, um dafür die für dilettirende Damen so bequeme Pastellmalerei in Aufnahme zu bringen. Auch Chardin, der als

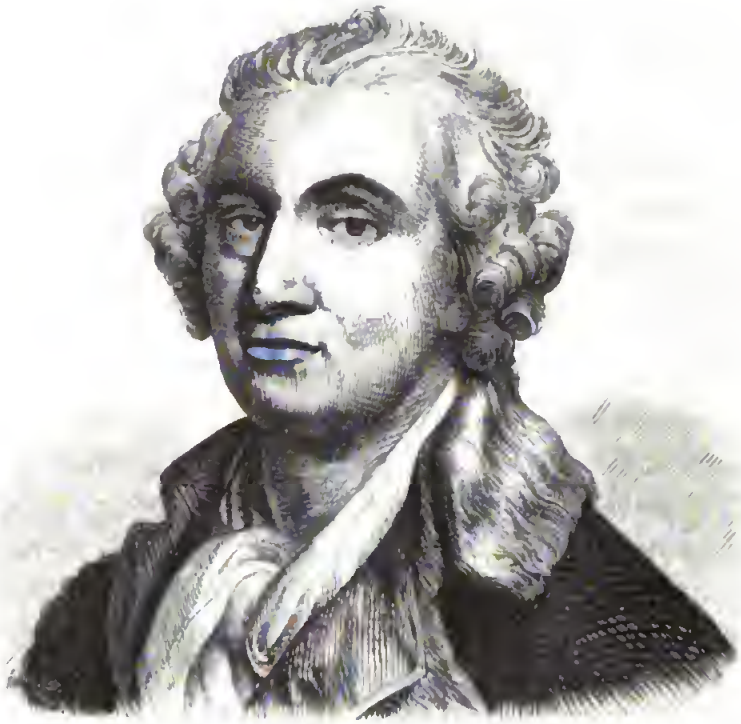
*) Vergl. Lagrange, Joseph Vernet S. 156 ff.

Portraitmaler sich gleichfalls eines verdienten Ansehens erfreute, bequemte sich in seinen alten Tagen noch zu der neuen Mode, die glücklicher Weise keine allzulange Dauer hatte.

Ausnahmsweise hat Chardin auch sogenannte Affenspäße (Singeries) gemalt, in denen, wie in jenen von Watteau für den Prinzen Condé gefertigten Malereien, die persiflirende Absicht nicht wohl zu verkennen ist. So läßt er einmal einen Affen mit dem Ausdrucke des künstlerischen Selbstgefühls das Amt des Malers übernehmen; ein anderes Exemplar dieser in ihrer Menschenähnlichkeit widrigen Thiergattung erscheint, als Persiflage zweckloser Sammelwuth, in der Rolle eines Antiquars, der mit komischem Ernst die Schrift einer Medaille, deren eine große Zahl vor ihm auf dem Tische liegen, durch ein Vergrößerungsglas zu entziffern sucht (im Louvre).

Ein fleißiger und rüstiger Arbeiter, hielt Chardin vor seiner Staffelei aus bis in sein achtzigstes Lebensjahr. Noch im Jahre 1779, wo er starb, lieferte er seinen Beitrag zum Salon.

In den öffentlichen Galerien stößt man selten auf Gemälde des Meisters. Das Louvre bewahrt neun derselben, darunter sechs Stillleben; die meisten noch vorhandenen Werke seiner Hand befinden sich in Privatbesitz. An der Vervielfältigung seiner Arbeiten durch Kupferstich haben sich eine große Anzahl tüchtiger Meister, wie Cochin, Lepicié, Lebas und Andere betheiligt.



Jean-Baptiſte Greuze.

(1725 — 1805.)

Zu größerer Bedeutung und allgemeinerer Anerkennung erhob ſich die Genremalerei in Frankreich durch die Wirkſamkeit des Jean-Baptiſte Greuze, der, ein Vierteljahrhundert ſpäter als Chardin geboren, in ſeiner Kunſtweiſe von weſentlich andern Einflüſſen beſtimmt wurde, als jener. Will man den Unterſchied beider kurz ausdrücken, ſo wird man Chardin als den Vertreter des naiven, Greuze als den Repräſentanten des ſentimentalen Genre bezeichnen können. Der Erſtere erfreute ſich an der Wirklichkeit, wie ſie ihm begegnete, alle ſeine Motive ſind aus der unmittelbaren Anſchauung geſchöpft, dieſer lebte im Zwieſpalt mit der realen Welt und ſchilderte ſie, wie ſie nach ſeiner Meinung ſein könnte und ſein möchte. Selten genügt ihm die einfache Natur; er modelt, rückt und zupft an ihr herum, um ihr einen Wurf zu geben, der ſeiner Gefühlsweiſe entſprach, die zugleich die Gefühlsweiſe eines großen Theils ſeiner Zeitgenoſſen war.

In das Gemüthsleben der franzöſiſchen Welt beginnt gegen die Mitte des Jahrhunderts jene ſentimentale Strömung einzudringen, von welcher die engliſche Nation zuerſt, die deutſche einige Jahrzehnte ſpäter ergriffen wurde.

Der moraliſirende Roman und das bürgerliche Schauſpiel bezeichnen die erſten Anfänge einer neuen volksthümlichen Dichtung. Fielding und Goldſmith geben in England das erſte Beiſpiel, Leſſing führt das engliſche Familiendrama in Deutſchland ein. In Frankreich ſind es hauptſächlich ſchriftſtellernde Frauen, welche mit proſaiſchen Erzählungen ſittlicher Tendenz den geiſtreichen Frivolitäten eines Crebillon und Louvet de Couvray gegenübertreten. Ihnen reiht ſich Claude Nivelle als eigentlicher Schöpfer der „Comédie larmoyante“ an, welche dann von Voltaire (Enfans prodigues), vor Allem aber von Diderot (Le père de famille) in die Gunſt des Publikums eingeführt wird. In eine etwas ſpätere Zeit fällt als die letzte glänzende Frucht dieſer zärtlich-ſchwärmeriſchen, gefühlvoll-träumeriſchen Dichtungsart der berühmte Roman des Bernardin de St. Pierre, Paul und Virginie.

Was für Watteau das italieniſche Poſſenſpiel und ſeine franzöſiſche Nachahmung bedeutete, das war für Greuze das Rührſtück Diderots. Der berühmte Schöngeiſt war nicht nur der Freund und Protector des Malers, er war auch im gewiſſen Sinne ſein Lehrer. Greuze überſetzte die poetiſchen Grundſätze Diderots in die Sprache der Farben. Die äſthetiſche Grammatik des Philoſophen*) hielt auf Action, auf Leidenſchaft, auf den Effect der Contraſte; und ſo kam es denn, daß Greuze, wie ſein Rathgeber, dem Bürger und Landmann eine dieſem ganz fremde Ausdrucksweiſe ſeiner Empfindungen und Gefühle andichtete. Seine Modelle holte Greuze ſich auf der Straße, auf dem Jahrmarkt, in den Wohnungen des gemeinen Mannes, aber die Poſitur, die er dieſen Modellen gab, iſt ſtudirt, gemacht, unwahr. Er malte keine „magots“, kein Lumpengeſindel und keine Oelgötzen, bei deren Anblick der feine Pariſer unwillkürlich nach ſeinem Foulard geſucht hätte. Seine biedern Hausväter, ſeine braven Mütter ſeine ſittſamen Töchter und ſelbſt ſeine verlorenen Söhne wiſſen ſich mit Anſtand zu bewegen und vergeſſen auch im Moment der heftigſten Leidenſchaft nicht, daß ſie ſich vor den Augen der Zuſchauer zuſammennehmen und von der beſten Seite zeigen müſſen.

*) Diderot, Essai sur l'art dramatique.

Das Bedürfniß nach einem friſchen Athemzug, das Verlangen nach Wahrheit, nach Natur, nach reeller Leidenſchaft, nach ungekünſtelten Lebensformen macht gegen Ausgang des Zeitalters Ludwigs XV. in dem geiſtigen Leben Frankreichs ſich um ſo heftiger geltend, je mehr die Ariſtokratie der Bildung ſich mit bürgerlichen Elementen verſetzte. Aber auch dieſe relativ friſchen Naturen waren angekränkelt von dem giftigen Hauche, der aus den Hofzirkeln ausſtrömte. Auch ſie ſahen noch die Natur durch eine gefärbte Brille und logen ſich in Gefühle und Empfindungen hinein, die im eignen Herzen keinen rechten Wiederhall fanden. Diderot ſelbſt ſchauſpielerte mit der größten Unbefangenheit, und manche ſeiner emphatiſchen Lobreden auf Greuze und Joſeph Vernet erſcheinen dem nüchternen Sinne wie mißglückte Verſuche der Schönrednerei. Diderot lacht und weint in einem Athem; er ſteht in dieſer Hinſicht auf gleicher Stufe mit der ſchönen Courtiſane, die heute als Nymphe oder Venus entzückt, und morgen als büßende Magdalene in Thränen zerfließen will. „Je voyais toutes ces scènes touchantes, et j'en versais des larmes reelles!“ Wenn ein Diderot dies verſichert, ſo haben ſeine Leſer natürlich nichts Eiligeres zu thun, als ebenfalls die rührenden Scenen zu betrachten und dabei in Thränen zu zerfließen.

Es war kein Glück für Greuze, das heißt für ſeine künſtleriſche Entwickelung, daß er Diderots Rathe folgte und das falſche Pathos des Theaters in ſeine Genrebilder hineintrug. Er legte ſich ſelbſt dadurch Zwang an und beſchnitt die beſten Triebe ſeines Talentes. Daß es ihm gegeben war, der Natur und dem Leben anmuthige Züge abzulauſchen, beweiſt er in manchem einfachen Bildchen, beſonders, wenn er das harmloſe Thun und Treiben munterer Kinder ſchildert. Unter ſeinen im Stile des Rührſtücks gehaltenen Werken iſt weitaus das beſte und berühmteſte „die Dorfbraut“ (l'Accordée du village). Die Scene ſpielt in dem großen Wohnraum eines Bauernhauſes, in welchem außer der Familie des Beſitzers gelegentlich auch das Federvieh Eingang findet. Der Vater, ein ehrwürdiger Greis, hat dem jungen Freier eben die Mitgift eingehändigt und übergiebt ihm mit bewegten Geberden ſein liebreizendes Töchterchen. Das junge, hübſche Mädchen läßt eben die Hand aus dem Arme des Bräutigams gleiten, den Blick zu der neben ihr ſitzenden Mutter ſenkend, welche ihre rechte Hand ergriffen hat; mit getheilten Gefühlen zwiſchen Liebesglück und Wehmuth ſchwankend, zögert ſie, an den Tiſch herauzutreten, um den Ehebund mit ihrer Unterſchrift zu beſiegeln. Eine Freundin, mit theilnehmender Miene

an ihrer Seite lehnend, scheint ihr Muth zuzusprechen. Zur Rechten schließt die Gruppe der Notar ab, der in einem Lehnstuhl sitzend, mit der Vorlesung des Contractes eben zu Ende gekommen ist; zur Linken neben der Mutter ein kleines Mädchen, welches eine Glucke mit ihren Hühnern füttert, unbekümmert um den feierlichen Vorgang. Weiter hinten figuriren noch einige Zuschauer, wahrscheinlich das Hausgesinde. Unangenehmer fällt das Pathos und die moralisirende Absicht in zwei anderen kaum weniger berühmten Bildern auf, welche, wie jenes, dem Louvre angehören: la malediction paternelle (der Fluch des Vaters) und le fils puni (der bestrafte Sohn), zwei Pendants, die in einem novellistischen Zusammenhange stehen.

Obwohl, im Bunde mit Diderot, der erklärte Gegner Bouchers und seiner sittenlosen Malerei, konnte sich Greuze doch der Lockungen nicht erwehren, mit welchen die falschen Grazien seiner Zeit auch ernste Leute in ihre Netze zu locken suchten. Zwei seiner berühmtesten Bilder „la cruche cassée“ und „la belle laitière“, ersteres im Louvre, letzteres in der Sammlung des Baron J. von Rothschild, haben schon einen starken Zug von dem üppigen und verführerischen Wesen jener gefallenen Engel, mit denen Boucher die Welt entzückte. Greuze hat sich gewiß die größte Mühe gegeben, seinen jungen hübschen Mädchen, die gewöhnlich irgend ein kleines Unglück zu beklagen haben, was kaum einer Thräne werth ist, den Ausdruck der Unschuld und Unbefangenheit zu geben. Daß er den Ausdruck nicht traf, war vielleicht weniger sein Fehler als die Schuld der Verhältnisse. Es mochte schwer fallen, in der Pariser Welt ein hübsches Gesicht anzutreffen, in welchem sich nicht auch das Bewußtsein vom Zauber seiner Reize deutlich kundgegeben hätte.

Zu Tournus, einem kleinen burgundischen Städtchen, im Jahre 1725 geboren, kam Greuze nach Paris, als sein Talent bereits eine gewisse Reife erlangt und in die ihm eigenthümliche Bahn eingelenkt hatte. Seine Anlagen sollen sich schon in sehr früher Jugend entwickelt haben, nicht zur Freude seines Vaters, der Baumeister war und den Sohn für das eigene Fach bestimmt hatte. Da alle andern Mittel nichts fruchteten, suchte dieser den Eifer, mit welchem der Junge Wände und Thüren mit Kohlenzeichnungen verzierte, durch Stockschläge zu hemmen.

Doch auch das war vergebens. Greuze mochte dreizehn Jahr alt sein, als ein reisender Maler, Namens Grondon, das Haus seines Vaters betrat, um diesem von den Erzeugnissen seiner Kunst anzubieten. „Was soll ich mit Ihren Bildern?“ rief der Alte. „Wollen Sie einen Maler haben,

ſo können Sie denſelben bei mir umſonſt erhalten!"*) Indeß lud er den fahrenden Künſtler, der in Lyon eine Art Bilderfabrik hatte, zum Abendeſſen ein. Als Beide bei Tiſche ſaßen und vom Weine ein wenig angeregt wurden, ließ der Kunſtteufel dem jungen Greuze keine Ruhe und in wenigen Augenblicken hatte er mit der Kohle die beiden Tiſchgenoſſen abconterfeit. Der Vater gerieth in Zorn, der Maler in Verwunderung und beide kamen ſchließlich überein, daß der Knabe mit nach Lyon gehen ſolle, um bei Gromdon ſeine Studien zu machen.

Greuze war glücklich über dieſen Ausgang. Nach kurzer Zeit ward aus dem Lehrling ein Gehilfe, aus dem Gehilfen ein Meiſter. In ſeinen Freiſtunden ſtudirte der Jüngling das, was er bei ſeinem Meiſter nicht erfaſſen konnte, die Natur. In ſeinem zwanzigſten Jahre führte er ſelbſtändig eine ſeiner glücklichſten Compoſitionen aus, „die häusliche Andacht", einen Familienvater auf dem Lande darſtellend, der die Seinigen um ſich verſammelt hat, um ihnen aus der Bibel vorzuleſen. Als Gromdon das Bild ſah, meinte er: „Geh nur, mein Sohn; du biſt ein großer Maler; hier iſt nichts mehr für Dich zu thun!" Böſe Zungen ſagten aber, der Meiſter habe noch andere Gründe gehabt, ſeinem beſten Arbeiter gute Reiſe zu wünſchen. Seine Frau war jung, hübſch und liebenswürdig und Greuze empfand mehr Zuneigung zu ihr, als ſchicklich geweſen wäre. Glücklicherweiſe war Madame Gromdon klug und verſtändig und rieth dem verliebten Burſchen, ſich die Liebesgedanken aus dem Kopfe zu ſchlagen.**)

Kein Geld im Beutel, aber den Kopf deſto voller an Träumen und Plänen machte ſich Greuze auf die Wanderſchaft nach der Hauptſtadt Frankreichs, wo mit Boucher die Roccoco-Malerei in eine neue Phaſe getreten war. Unterwegs mußte ihm die Portrait-Malerei die Mittel ſeines Unterhalts verſchaffen. Glücklich in Paris angekommen, brachte er alsbald ſeinen Familienvater („La lecture de la Bible") zur Ausſtellung, und dies erſte Debut fiel ſo glänzend aus, daß man ſich nicht wundern darf, wenn der junge Künſtler eine übertrieben hohe Meinung von ſeinem Talente faßte und, von Natur ſanguiniſch, die Erwartungen von ſeiner Zukunft ſo hoch ſpannte, daß er ſich ſpäter unangenehm enttäuſcht ſah. Diderot ſprach ſich mit großer Anerkennung über das Erſtlingswerk des Meiſters aus. Einer der angeſehenſten Amateurs, Delalive de Jully, brachte das Gemälde an

*) Houſſaye a. a. O., S. 291.

**) Das anmuthige Hiſtörchen von dem Pantoffel der Madame Gromdon findet ſich nach der Erzählung Florians wiedergegeben bei Houſſaye a. a. O., S. 302.

sich, und das Glück des jungen Künstlers schien gemacht. Die Neuheit des Sujets sowohl wie die sorgfältige coloristische Ausführung und die gelungene Charakteristik in den einzelnen Köpfen war wohl geeignet, die Kunstfreunde und Kenner in Erstaunen zu setzen. Ja, es wurden Stimmen laut, welche bezweifelten, daß Greuze der Urheber des Werkes sei. Der Künstler brachte indeß die Zweifler bald durch ähnliche, noch trefflicher ausgeführte Bilder zum Schweigen. Im Jahre 1754 bewarb er sich um den akademischen Preis und erhielt das römische Reisestipendium auf sein Gemälde: „Der getäuschte Blinde." Nach einer anderen Angabe ward ihm keine officielle Unterstützung zu Theil, sondern er unternahm diese Studienreise auf seine eigenen Kosten.*)

Was wollte Greuze in der ewigen Stadt? Bei der Richtung, welche er eingeschlagen, konnte ihm die Reise kaum so viel nützen, als seinen der hohen Kunst zugewandten Collegen, die, nachdem sie die Bekanntschaft mit Rafael und der Antike gemacht hatten, gemeiniglich noch französischer zurückkehrten, als sie hingegangen waren. Eitelkeit und Ehrgeiz ließen aber den auf die Ruhmesbahn getriebenen Künstler keine Ruhe. Er glaubte auch im historischen Fache Etwas leisten zu können und zu müssen.

In Rom traf er mit Fragonard, dem Schüler und Geistesverwandten Bouchers, zusammen und schloß sich dem verliebten Aventurier an. Mehr als die todten Schönheiten der alten Künstler interessirten Beide die lebendigen Schönheiten Roms. Fragonard war flatterhaft wie ein Schmetterling, Greuze ein ernster Liebhaber, dem die Leidenschaft gleich das ganze Herz einnahm. Der „schöne Leander", wie ihn sein Freund und Vertrauter nannte, hatte das Unglück, der liebenswürdigen Tochter eines römischen Großen zu gefallen, deren Bildniß er zu malen beauftragt war. Lätitia war entschlossen mit dem Geliebten heimlich zu entfliehen. Diesmal war

*) Dies scheint aus den ironischen Worten Diderots hervorzugehen, mit welchem er in seinem Bericht über den Salon vom Jahre 1765 den Generaldirector der schönen Künste, Marquis von Marigny (den Bruder der Pompadour) angreift. „Als das Talent dieses Malers," sagt er, „erkannt worden war, erlaubte man ihm, auf seine eignen Kosten nach Rom zu gehen, und als er dort das wenige Geld, welches er sich erspart, verzehrt hatte, gestattete man ihm die Rückkehr nach Paris. Nach seiner Heimkehr erlaubte man ihm, die schönsten Bilder zu malen und zu möglichst schlechten Preisen zu verwerthen. Nach dem Erfolge, welchen sein Gemälde „Der Gichtbrüchige" im letztvergangenen Salon gehabt hatte, ward ihm gestattet, dasselbe nach Versailles zu bringen, um es dem Könige und der königlichen Familie vorzulegen und zu diesem Zweck einige zwanzig Thaler zu verausgaben ꝛc..... Fortsetzung der Gnadenbezeugungen, welche man Herrn Greuze erwiesen, im nächsten Salon."

aber Greuze der Verständige. Die hohe Achtung, gepaart mit Dankbarkeit, welche er dem Vater zollte, hielt ihn davon zurück, das Vertrauen desſelben zu hintergehen. Er begnügte ſich mit dem Portrait der Geliebten, welches er mit fortnahm, um es neben dem der Frau Gromdon als ein theures Andenken zu bewahren. Später, als Lätitia die Gattin des Prinzen von Eſte geworden war, dankte ſie dem Maler in einem Briefe für ſeine edle Entſagung; denn ſie fühlte ſich glücklich an der Seite ihres Mannes und im Kreiſe ihrer Kinder.

Greuze ſollte ſich leider nicht desſelben Glückes rühmen. Als er nach Paris zurückgekehrt war und mit ſeinem Rufe auch ſeine Einnahmen ſtiegen, nahm er ein Mädchen aus dem Bürgerſtande zur Frau, welche mehr vergnügungsſüchtigen als haushälteriſchen Sinn hatte. Sie war launenhaft wie eine große Dame und pflegte das Geld zum Fenſter hinauszuwerfen, um ſich das Anſehen einer kleinen Marquiſe zu geben. Gleichwohl entzog ihr der Maler ſeine Liebe nicht.*) Ueber ihre üblen Neigungen tröſtete ihn die Freude an ſeinen Kindern, die er, wie jene, ſehr oft auf ſeinen Gemälden dargeſtellt hat.

Diderot, der beſte Freund unſeres Meiſters, war auch ein alter Freund ſeiner Gattin. Der Umſtand, durch welchen er mit ihr bekannt geworden, erzählt der Schöngeiſt ſelbſt in ſeiner launigen, mehr pikanten als discreten Schreibweiſe bei Gelegenheit eines kritiſchen Excurſes. „Dieſer Maler," ſagt er, „iſt ganz gewiß verliebt in ſeine Frau. Er hat recht! Ich ſelbſt war einſt ihr Anbeter, als ich noch jung war und ſie ſich Mademoiſelle Babet nannte. Sie hielt damals einen kleinen Buchladen auf dem Quai

*) Man hat zwei Compoſitionen von Greuze, von denen die eine den Fluch einer unglücklichen, die andere den Segen einer glücklichen Ehe ſinnbildlich darſtellt. Da der Accent in beiden auf das Verhalten der Frau, der Gattin und Mutter, als der Urſache des Glücks oder Unglücks gelegt iſt, ſo mag die Behauptung wohl gegründet ſein, die moraliſirende Tendenz dieſer Malereien habe zunächſt auf Madame Greuze gezielt. Ramdohr beſchreibt dieſe Bilder (Ueber Malerei ꝛc., Bd. III S. 16) wie folgt: Allegorie der unglücklichen Ehe: Zwei Ehegatten fahren in einem Kahne über den Strom des Lebens hin, von dem ſich ein Arm zu einem ſchrecklichen Katarakt bildet. Das Weib, ein feiſtes, faules Geſchöpf, ſchläft auf dem Hintertheile des Nachens. Der abgehärmte, ausgemergelte Mann erſchöpft ſeine letzten Kräfte unter der Laſt des Ruders Ihre ausgehungerten Kinder liegen ſich in den Haaren über ein Stück Brod: dies giebt der einen Seite des Nachens das Uebergewicht, er ſchlägt um, er ſinkt in den Abgrund! — Allegorie der glücklichen Ehe: Zwei Perſonen, deren Geſtalten jede Schönheit, jeden Reiz ihrer verſchiedenen Geſchlechter darbieten, führen in liebevoller Vereinigung das Ruder zu dem Nachen, auf dem ſie gleichfalls über den Strom des Lebens hinfahren. Ihre beiden liebenswürdigen Kinder ſchlafen ſorglos auf dem Vordertheile des Schiffs, und Amor ſteuert.

der Augustiner, schmuck, weiß und schlank wie eine Lilie, vollblühend wie eine Rose. Ich trat bei ihr ein mit jener raschen, stürmisch-tollen Weise, wie sie mir damals eigen war, und sagte zu ihr: „Mein Fräulein, wenn ich bitten darf, die Erzählungen Lafontaine's, einen Petronius?" — „Hier, mein Herr, brauchen Sie nicht noch andere Bücher?" — „Entschuldigen Sie, mein Fräulein, aber — —." — „So reden Sie doch nur!" — „La religieuse en chemise!" — „Pfui, mein Herr, wer liest denn solche Unfläthereien!" — „Ach so, mein Fräulein, das ist unfläthiges Zeug; ich hatte das wirklich nicht gewußt." — Und dann, wenn ich wieder einmal an ihrer Bude vorüberging, lachte sie mir zu und ich lachte auch. Welch reizendes Lächeln! Greuze ist darum auch verliebt in seine Frau; indem er sie Jahr ein Jahr aus malt, scheint er nicht blos zu sagen: „Seht, wie schön sie ist!" sondern auch: „Seht ihre verführerischen Reize!" Ich sehe sie, Herr Greuze. — Als Diderot dies schrieb, war er mit Greuze gespannt; darum sagte er „Herr Greuze" oder auch wohl „mein seliger Freund Greuze."*)

Im Uebrigen war das Beispiel, welches der Künstler seiner Gattin gab, nicht dazu angethan, sie bescheiden und genügsam zu machen. Er war ebenso eitel in Bezug auf sein Aeußeres wie auf sein Talent. Er lernte bald hohe Preise fordern und, als seine Einkünfte glänzender wurden, den vornehmen Herrn spielen. Er trug die feinsten Spitzen an seinen Jabots und Manschetten, die kostbarsten Steine glänzten an Busennadel und Ringen, ein prächtiger Degen an seiner Seite. Es scheint, daß er um so stolzer und selbstgefälliger auftrat, je weniger Anerkennung seine Malerei in den Kreisen fand, welche eine Pompadour und Dubarry beherrschte. Ihm fehlte, um auf die volle Höhe des Ruhmes zu kommen, „le jarret souple", wie Diderot zu sagen pflegte. Gewiß verdient es Anerkennung, daß er es verschmähte, die Gunst des Herrn von Marigny durch Bücklinge zu erringen; aber die Art, mit welcher er den Beifall aller Welt zu ertrotzen suchte, verfehlte ihr Ziel. Es fiel unangenehm auf, daß er in der Gesellschaft gern das Gespräch auf sich und seine Leistungen brachte und gleichsam im Selbstlobe schwelgte. In den Salons war er der eifrigste Bewunderer seiner Werke und ärgerte sich über jede Aeußerung des Tadels oder Mißfallens, dessen Zeuge er war. Wenn ihn Niemand dieser Untugend wegen in Schutz nahm, so hatte doch Diderot auch dafür ein entschuldigendes Wort: Er ist ein wenig eitel, unser Maler, sagt er einmal, aber seine

*) Houssaye a. a. O., S. 311.

Eitelkeit iſt die eines Kindes; es iſt die Trunkenheit des Talents. Nehmt ihm dieſe Naivetät, mit welcher er euch vor ſeine Tafeln führt und ausruft: „Seht da, das iſt von mir, das iſt ſchön!“ — und ihr werdet ihm den Schwung nehmen, ihr werdet das Feuer auslöſchen und das Genie zu Grunde richten. Ich fürchte faſt, daß, wenn er einmal beſcheiden würde, er Grund dazu haben möchte. — Ganz anders war die Meinung Joſeph Vernets, der ihm ebenfalls nahe ſtand und ohne Rückhalt äußerte, daß er ſelbſt (Greuze) unter den vielen Feinden, die er habe, ſein ſchlimmſter Feind ſei, weil er ſich nicht zu fügen verſtehe.“ „Was wollen Sie,“ erwiderte Greuze, dem berühmten Landſchaftsmaler die Hand reichend, „es iſt mir ſo natürlich, Talent zu beſitzen, aber ſo ſchwer, Bücklinge zu machen. Ich beuge mich nur vor dem ſchönen Geſchlechte.“ — „Nun denn, ſo bitten Sie die Weiber, Ihnen zu Ihrem Glück behülflich zu ſein.“

Dieſe Unterhaltung, von welcher Diderot berichtet, fand im Salon vom Jahre 1765 ſtatt, wo Greuze mit einem weinenden Mädchen, welches ſich um den Tod eines Vögelchen grämt, die Herzen der ſchönen Welt rührte. Vier Jahre ſpäter ward er Mitglied der Akademie. Sein Ehrgeiz hatte ihm keine Ruhe gelaſſen. Er war um ſeine Reception eingekommen und die Akademie ließ ihn zu unter der üblichen Bedingung, daß er zu ſeiner förmlichen Aufnahme ein Gemälde einliefere. Greuze zögerte lange mit der Wahl des Gegenſtandes für dies Receptionsbild und verfiel endlich auf die Idee, den Kaiſer Septimius Severus zu malen, der ſeinem Sohne Caracalla vorwirft, daß er ihn in den ſchottiſchen Engpäſſen habe ermorden laſſen wollen (im Louvre). Die Compoſition fiel nicht glücklich aus. Die Akademie machte ihn zwar zu ihrem Mitglied, aber nur unter dem Titel eines Genremalers. Voll Zorn darüber brachte Greuze fürderhin keins ſeiner Gemälde mehr in die Louvreausſtellung. Es bedurfte deſſen auch nicht; denn große und kleine Herren, Frauen von hohem und höchſtem Range beehrten ihn mit ihren Beſuchen und zahlten ihm willig die Preiſe, welche er forderte. Viele ſeiner Gemälde wurden von Engländern angekauft, deren ſentimentale Geſchmacksrichtung dem Meiſter ganz beſonders zu Gute kommen mußte. Für die Engländer war er der gemalte Sterne, da er nicht ſelten den heiter-ſentimentalen Ton anſchlägt, der in Yoriks empfindſamer Reiſe vorherrſcht.

Nach dem Tode ſeiner Frau lebte Greuze in Zurückgezogenheit. Seine Töchter Anna und Caroline, an denen er mit großer Liebe hing, beſorgten das Hausweſen. In glücklichen Vermögensverhältniſſen konnte er unbeſorgt

in die Zukunft blicken. Da brach plötzlich der Sturm der Revolution über Frankreich herein. Der Bankerott des Staates und der ihm folgende Zusammensturz vieler großer Bankhäuser beraubte den fünfundsechszigjährigen Greis fast seiner ganzen Habe. Noch andere Unglücksfälle kamen hinzu, um seine wirthschaftlichen Verhältnisse vollends zu zerrütten. Es blieben ihm keine weiteren Hülfsquellen, als die, welche ihm Pinsel und Palette boten. Aber auch sein Talent hatte den größten Theil des früheren Werthes eingebüßt, nicht so sehr durch das Alter, wie durch die vollständige Umwandlung des Kunstgeschmacks. Die Revolution räumte nicht nur mit den Göttern im Reifrock, mit den buhlerischen Grazien, den verliebten Schäfern auf, auch die Familienväter und die verlornen Söhne hielten keinen Stand gegen das Geschlecht der Herzen, mit deren Verherrlichung David und seine Nachfolger das neue Zeitalter einleiteten.

Greuze bewohnte in seinem Alter mit seinen beiden Töchtern einige Zimmer im Louvre, wo er auch starb. Diese Vergünstigung, welche verdienten Künstlern, wie z. B. auch Chardin, gewährt zu werden pflegte, scheint ihm unter Ludwig XVI., der ihn zum Hofmaler ernannte, zu Theil geworden zu sein. In unmittelbarer Nähe der Tuilerien hatte er stets den Schauplatz jener fürchterlichen Scenen vor sich, welche während der Schreckensherrschaft in Paris spielten. Mit stummer Resignation blickte er in das wilde Getriebe einer Welt, die er nicht verstand. „Der Bürger Homer," meinte er zu seiner Tochter, „und der Bürger Raphael werden wohl noch etwas länger leben, als diese berühmten Bürger, die ich nicht einmal dem Namen nach kenne." Das erste Wort, welches er früh morgens an seine Tochter zu richten pflegte, war: „Sag mir doch, Caroline, wer ist denn heute König?"

Die Ordnung kehrte nach und nach wieder, mit ihr neue Hoffnungen, neuer Wohlstand, neuer Ruhm. Frankreich belohnte großmüthig die Künstler, die die Herolde seiner Größe waren. An Greuze dachte man nicht. Er gehörte der Vergangenheit an, man rechnete ihn schon zu den Todten. Erst unter dem Consulat scheint man sich des vergessenen Künstlers wieder erinnert zu haben. Ein noch vorhandener Brief des Meisters an den Minister Napoleons erwähnt eines Auftrags, den ihm die Regierung ertheilt hatte. Es heißt darin unter Anderem:

„Das Bild, welches ich für die Regierung anfertige, ist zur Hälfte vollendet. Die Lage, in welcher ich mich befinde, zwingt mich, Sie zu bitten, daß Sie mir noch eine weitere A-conto-Zahlung anweisen lassen,

Die Dorfbraut. Nach Jean-Baptiste Greuze.

damit ich die Arbeit beenden kann. Ich habe die Ehre gehabt, Ihnen von meinem ganzen Unglück Mittheilung zu machen; ich habe Alles verloren, bis auf das Talent und den Muth. Ich zähle fünfundſiebenzig Jahre und habe kein einziges Werk in Auftrag. Kein Augenblick meines Lebens iſt mir ſo qualvoll geweſen, wie der gegenwärtige."

Greuze brachte es unter Noth und Entbehrungen bis zu einem Alter von einundachtzig Jahren, kümmerlich von den Erträgniſſen ſeiner Arbeit lebend und voll Beſorgniß für die Zukunft ſeiner Töchter. Kurz vor ſeinem Tode malte er noch ſein eigenes Bildniß mit ſo großer Sorgfalt und Kraft, daß es im Salon von 1805 allgemeine Bewunderung erregte. Es war faſt das einzige, was er ſeiner Tochter hinterlaſſen konnte. „Das wirſt Du einmal für hundert Louis verkaufen können", ſagte er zu ihr. Wenige Tage darauf ſtarb er im Jahre 1805 und wurde ſtill und kaum bemerkt zur Ruhe geleitet. Doch nahm der Moniteur von dem Todesfall mit einigen Gedenkworten Notiz. Er erwähnt auch eines rührenden Zwiſchenfalls während des Leichenbegängniſſes. Ein junges Mädchen trat leiſe an die Bahre heran und ſchmückte ſie mit einem Immortellenkranze. „Die dankbarſte Schülerin bringt dieſe Blumen dar, als Embleme ſeines Ruhmes"... ſo ſtand auf dem Blatte geſchrieben, welches das Liebeszeichen begleitete. Kaum bemerkt, war die Kranzſpenderin verſchwunden; über ihre Perſon konnte aber kein Zweifel herrſchen. Es war Mademoiſelle Mayer, die Freundin Prud'hons, deſſen edles, von Greuze ſelbſt bewundertes Talent auch von ſeiner Zeit weder gewürdigt, noch verſtanden wurde.

Greuze gründete keine Schule. Aber ſein Einfluß auf die Entwickelung der neueren Kunſt iſt ein nicht geringer geweſen. Als die froſtigen Heldengeſtalten der Davidſchen Epoche ihre Aufgabe erfüllt hatten, kehrte die franzöſiſche Malerei zu dem warmen Leben zurück, und das neuaufblühende Genre knüpfte mit Destouches und Anderen unmittelbar an Greuze an, den eine dankbarere Generation in die Reihe der „grands artistes" der großen Nation aufgenommen hat.

Außer den fünf von uns erwähnten Bildern beſitzt das Louvre noch ein Selbſtbildniß und ein anderes Portraitſtück von Greuze, außerdem zwei Studien zu weiblichen Köpfen. Im Berliner Muſeum ſieht man von ihm ein junges Mädchen mit einem Notenheft, ſowie ein artiges Bildchen von der Hand ſeiner Tochter Anna, ein kleines Mädchen mit einem Bologneſerhündchen darſtellend.

Carle Vanloo.

(1705—1765.)

Mit Chardin und Greuze ſchließt die Reihe der Maler aus dem Zeitalter Ludwigs XV., deren eigenthümliche Begabung zur Ausbildung und Entwickelung des franzöſiſchen Kunſtnaturells im Weſentlichen beigetragen hat. Von den eigentlichen „Größen" der Zopfzeit könnten wir füglich ſchweigen, weil es abgethane Größen ſind, ſo ſehr man auch neuerdings — signatura temporis! — in Frankreich von einer Seite her ſich bemüht, den Glanz jener Satelliten wieder aufzufriſchen, welche eine Pompadour und Dubarry in leuchtenden Bahnen umkreiſten.

Es befinden ſich jedoch unter dieſen einſtmals hochgefeierten Geiſtern zwei Namen, die noch jetzt ſehr oft genannt werden, wäre es auch nur, wenn von dem Verfall und der Entartung der Kunſt und der Geſellſchaft Frankreichs im vorigen Jahrhundert die Rede iſt: Vanloo und Boucher. Beide haben noch heute das Intereſſe der Nachwelt nicht ganz verloren; ja, ſie verdienen ſelbſt noch eine beſſere Theilnahme, als die iſt, welche man etwa dem Verbrecher zollt, der durch die Größe ſeiner Schuld und Unnatur zu imponiren weiß, der ſeinen Witz und ſeine Kraft dem Böſen zuwandte, ſtatt damit dem Guten zu dienen. Wollen wir gerecht ſein, ſo müſſen wir Beiden ein nicht unbedeutendes maleriſches Talent zuerkennen, welches nur deshalb nicht zur Höhe ſeiner Leiſtungsfähigkeit kam, weil die Kunſt jener Zeit ebenſo leichtfertig war, wie die Lebensanſchauung der Menſchen. Beide beſaßen eine große Leichtigkeit im Schaffen und einen zu ihrer Zeit ſeltenen Sinn für harmoniſche Farbenwirkungen. Daß ſie mit der Farbe

wohl umzugehen wußten, beweiſen viele tüchtige Portraits. Vanloo namentlich zeichnet ſich durch die Wärme und Kraft eines Colorits aus, welches auf ſeine niederländiſche Abſtammung zurückweiſt, während Boucher mit caprieiöſer Genialität die Natur in ſeine Farbenbäder ſteckt und trotzdem eine gewiſſe Einheit und Haltung des Farbenſpiels zu erreichen weiß. Vanloo war der ſolidere von beiden als Menſch, wie als Künſtler; ſeine immerhin manierirte Zeichnung iſt ernſter gemeint, als der flüchtige Zug der Hand Bouchers. Dafür iſt dieſer graziöſer, reizvoller in den Linien ſeiner Gruppen, in den Lagen und Stellungen ſeiner nackten oder indiscret bekleideten weiblichen Figuren, mit denen er das ſybaritiſche Paris entzückte und ſich den Namen „des Malers der Grazien“ erwarb. Vanloo beging die Thorheit, ſich an hiſtoriſche Stoffe zu wagen, wozu er noch weniger berufen war, als die meiſten ſeiner Fachgenoſſen, welche ausſchließlich an den Traditionen des ſiebenzehnten Jahrhunderts feſthielten. Die meiſten ſeiner Gemälde dieſer Art gehören zu den abſcheulichſten Producten des Manierismus in Hinſicht der Stilloſigkeit und des verfehlten, meiſt gemeinen Ausdrucks. Alles, was rein aus der Phantaſie geboren iſt, hat bei Vanloo ein ſchwerfälliges Weſen im Vergleich zu den coquett bewegten Geſtalten ſeines wahrhaft national-franzöſiſchen Nebenbuhlers. Nur, wo er auf dem Boden der Geſellſchaft ſteht, die ihn umgab, bringt er, den Fußtapfen Watteau's folgend, anmuthige Compoſitionen hervor, bei denen man um ſo lieber verweilt, als ſie im Allgemeinen ſich von der Lüſternheit und der buhleriſchen Coquetterie Bouchers fern halten und bisweilen den Ton familiärer Gemüthlichkeit anſchlagen.

Carle André Vanloo war ein Glied jener weitverzweigten Künſtlerfamilie, welche während der beiden erſten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts ſich vorzugsweiſe im Fache der Bildnißmalerei eines europäiſchen Rufes erfreute. Der Stammvater dieſes, die Kunſtübung durch vier Generationen vererbenden Geſchlechts war Jan van Loo, der zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts in dem Städtchen Sluys (Eeluſe) unweit Brügge als „Konstschilder“ thätig war. Jan hatte einen Sohn, Namens Jakob, welcher, 1614 geboren, eine Zeit lang in Amſterdam als Portraitmaler lebte, ſpäter nach Paris überſiedelte und hier, ſeit 1663 Mitglied der Malerakademie, im Jahre 1670 ſtarb. Mit Jakob van Loo kam auch deſſen Sohn und Schüler Louis van Loo nach Paris. Dieſer, um 1640 in Amſterdam geboren, erhielt den großen Preis der Akademie, ließ ſich ſpäter in Aix in der Provence nieder, mußte aber in Folge eines Duells,

in welchem er seinen Gegner tödtete, aus Frankreich fliehen. Er lebte seitdem in Nizza, wo er 1713 starb.

Der Ruhm des Namens Vanloo ruht hauptsächlich auf den beiden Söhnen jenes Louis Vanloo, von denen der ältere, Jean-Baptiste Vanloo, im Jahre 1684 zu Aix, der um mehr als zwanzig Jahre jüngere Charles André (Carle) Vanloo im Jahre 1705 zu Nizza geboren wurde. Nachdem Jean-Baptiste sich frühzeitig in einzelnen Städten der Provence und Norditaliens, so in Toulon, Genua, Nizza und Monaco, einen vortheilhaften Ruf erworben hatte, fand er in Turin an dem Herzog von Savoyen und dem Prinzen von Carignan wohlwollende Gönner, welche ihm die Mittel gewährten, zu seiner weitern Ausbildung nach Rom zu gehen. Auf dieser Reise, welche in das Jahr 1714 fällt, begleitete ihn der jüngere Bruder, Carle, bei welchem Jean Vaterstelle vertrat. In Rom suchte Jean hauptsächlich den Unterricht des Benedetto Luti (1666 bis 1724), einer der letzten Ausläufer der neuflorentinischen Schule*), welcher neben Carlo Maratta zu selbiger Zeit in Rom großes Ansehen genoß. Diesem Meister überließ er auch, als er Rom wieder verlassen mußte, die Sorge für die Ausbildung und Erziehung seines damals zehnjährigen Bruders.

Als Carle Vanloo seine ersten Studien hinter sich hatte, machte er gelegentlich die Bekanntschaft des Bildhauers Pierre Legros**), welcher ihm seine Zuneigung schenkte und ihn veranlaßte, sich der plastischen Kunst zuzuwenden. In Folge dessen schwankte Vanloo lange, welche der beiden Schwesterkünste er zu seinem Lebensberuf wählen sollte, als der Tod des Legros (1719) ihn bestimmte, zur Malerei zurückzukehren und unter der Leitung seines Bruders, der von dem in Paris weilenden Prinzen von Carignan an den Herzog-Regenten Philipp von Orleans empfohlen worden war, seine Studien zu vollenden. Jean-Baptiste hatte am französischen Hofe reiche Beschäftigung gefunden, indem ihn der Regent hauptsächlich dazu gebrauchte, von den Gemälden, die er den Kirchen und Klöstern nahm, um sie in seiner Galerie zu vereinigen, Copien anzufertigen, mit denen sich die Beraubten zu begnügen hatten. Bei diesen Arbeiten sowie bei der ihm übertragenen Restauration der Fresken Primaticcio's in der Galerie zu Fontainebleau war Carle dem Bruder eine willkommene Hilfe.

*) Vergl. Band II, Seite 61.

**) Vergl. Band II, Seite 239.

Vanloo, der ſchon im Jahre 1723 einen akademiſchen Preis erhielt, faßte in Paris eine große Vorliebe für Theater- und Operuvorſtellungen, die er auch ſein ganzes Leben hindurch bewahrte. Dieſe Neigung war Veranlaſſung, daß er zur Decorationsmalerei überging und wie Gillot und Watteau ſein Talent dem Dienſte der Bühne widmete. Indeſſen fühlte er bald heraus, daß das der Weg nicht ſei, um ſein Talent auszubilden, zu bereichern und für eine höhere Laufbahn zu befähigen. Deshalb nahm er, um ſeinen Unterhalt zu erwerben und Etwas zu erübrigen, die Portraitmalerei wieder auf und bewarb ſich, um das königliche Reiſeſtipendium zu erhalten, im Jahre 1726 um den großen Preis der Akademie. Glücklich mit dieſem Preiſe gekrönt, ward ihm derſelbe jedoch unter nichtigen Gründen vorenthalten, ſo daß er ſich, um ſeine römiſche Reiſe auszuführen, auf ſeine eigenen Mittel angewieſen ſah. In der Begleitung ſeiner beiden Vettern Michel und François van Loo, der Söhne ſeines Bruders Jean, und des ihm befreundeten, nur ein Jahr älteren François Boucher machte er ſich auf den Weg und ſah im Jahre 1727 die ewige Stadt wieder, die er acht Jahre vorher verlaſſen hatte.

Ohne Zweifel beſaß Vanloo die Kunſt, ſich und ſein Talent geltend zu machen. Sein erſtes Bemühen in Rom war, einen Preis von der Akademie S. Luca zu erlangen, was ihm auch alsbald glückte. Dann wußte er ſich die Gunſt des franzöſiſchen Geſandten, des Cardinals von Polignac, zu erwerben, der ihm zu einer Entſchädigung für das ihm vorenthaltene Reiſeſtipendium verhalf. Um in Paris ſeinem Namen einen guten Klang zu geben, malte er dann mit größter Sorgfalt und Delikateſſe ein großes hiſtoriſches Bild, die Verlobung der heil. Jungfrau darſtellend, welches ſich jetzt im Louvre befindet. Obwohl erſt vierundzwanzig Jahr alt, galt er in Rom ſchon als einer der vorzüglichſten Künſtler; ja, der Papſt erhob ihn ſogar zur Ritterwürde.

Auf ſeiner Rückreiſe nach Paris wurde er in Turin vom Könige Karl Emanuel I. aufs Freundlichſte empfangen und zu längerem Bleiben genöthigt. Das junge ſardiniſche Königthum, damals im engen Bündniß mit Frankreich, trug großes Verlangen im Glanze der ſchönen Künſte zu prunken und Carle Vanloo war dazu auserſehen, dies Verlangen zu befriedigen. Er malte für den König eine ganze Reihe von Darſtellungen aus dem befreiten Jeruſalem und dazu noch viele andere Decken- und Wandgemälde. Was ihn noch mehr an Turin feſſelte, war ſeine Neigung zu der Tochter des berühmten Tonkünſtlers Jommis, einer gefeierten Sängerin

jener Tage. Mit ihr verbunden, kehrte er als glücklicher Gatte im Jahre 1734 nach Paris zurück, wo er ein Jahr später mit einem geschundenen Marsyas die Mitgliedschaft der Akademie erwarb.

Nach dem Tode Lemoyne's theilte Vanloo mit Boucher das Principat im Reiche der bildenden Künste. Jean Restout, Charles Coypel und andere halbvergessene Künstlergrößen traten gegen ihn mehr und mehr in Schatten. Schon vollauf beschäftigt für den König, für Kirchen und Kapellen Frankreichs, kamen ihm noch viele Aufträge von auswärts zu und die Fürsten und Großen wetteiferten, ihn berühmt und reich zu machen. Ausdauernd in einer unermüdlichen Thätigkeit, die fast nur der Genuß des Theaters und die nothwendige Nachtruhe unterbrach, suchte Vanloo mit Hilfe seiner Schüler die Besteller zu befriedigen. Ja, oft ließ ihn der Plan zu einer neuen Arbeit nicht schlafen und er pflegte dann Nachts mit großen Schritten auf seinem Zimmer umherzugehen, bis ihm der anbrechende Tag das Skizziren der Composition ermöglichte.

Vanloo gehörte nicht zu den gens d'esprit, obwohl er in ihren Kreisen gern gelitten war. Seine allgemeine Bildung muß sehr gering gewesen sein, selbst wenn es nur zur Hälfte wahr ist, was Diderot wiederholt versichert, daß er weder lesen, noch schreiben, weder sprechen noch denken konnte. Der berühmte Schöngeist behandelt im Uebrigen den „guten Carle" mit einer gewissen wohlwollenden Herablassung und freut sich über die Maaßen, wenn „cette bête de Vanloo" einmal Einfälle gehabt hat, wie man sie eigentlich nur von einem Manne von „genie" erwarten sollte. Wenn er sich bisweilen über ihn lustig macht, und namentlich sein Ungeschick in der Behandlung solcher Gegenstände bewitzelt, die eine graziöse Zeichnung bedingen, so gleicht er die Rechnung bei einer anderen Gelegenheit wieder aus durch eine hochtönende Lobrede. „Verlaßt Euch nicht, ruft Diderot bei der Besprechung eines Vanlooschen Gemäldes, welches den heil. Gregorius darstellte, dessen Gebet das Aufhören der Pest bewirkt*), verlaßt Euch nicht auf jene Leute, die die Taschen voll Geist haben und die ihn bei jeder Gelegenheit ausstreuen; sie sind nicht vom Dämon besessen, sie sind nicht traurig, nicht finster, nicht melancholisch, nicht verschlossen; sie sind niemals ungeschickt und einfältig. Der Sperling, die Lerche, der Finke, der Zeisig schwatzen und zwitschern den ganzen Tag; geht die Sonne unter, so stecken sie den Kopf unter die Flügel und schlafen

*) Gemalt für die Kapelle St. Grégoire aux Invalides.

ein. Dann erst nimmt der Genius seine Lampe und zündet sie an; und der einsame Vogel, den keine Kunst zähmt, dessen Gefieder braun und unscheinbar, öffnet seine Kehle, beginnt seinen Gesang, läßt seine Melodien im Gebüsch erklingen und unterbricht mit süßen Tönen die Stille und die Finsterniß der Nacht."

Ueber die Sonderbarkeiten Vanloo's findet sich eine interessante Notiz in einer Anmerkung des Herausgebers von Diderots Essai sur la peinture, die wir hier folgen lassen. Vanloo war von Haus aus heiterer Laune; aber ganz plötzlich pflegte er in eine Schweigsamkeit zu verfallen, welche alle, die ihn nicht kannten, unheimlich berührte. Er äußerte oft während ganzer Wochen kein Wort, speiste jeden Abend zu Hause mit seiner Frau, seinen Kindern und Zöglingen, die er schweigend mit funkelnden und furchteinflößenden Augen beobachtete. Die Zöglinge des Königs (der école royale), welche bei ihm wohnten, behandelte er wie Kinder. Er pflegte sie bisweilen zusammenzurufen, um ihr Urtheil in Betreff eines im Werden begriffenen Bildes zu hören. Wenn unter ihnen aber eine aufrichtige Meinung sich vernehmen ließ, so hatten sie alle nichts Eiligeres zu thun, als sich aus dem Staube zu machen, um den Faustschlägen des Meisters zu entgehen. Eine Viertelstunde später ließ er den strengen Kritiker zu sich kommen und sagte: „Du hattest recht; da hast Du 20 Sous, damit Du ins Theater gehen kannst!" — und wehe dem, der etwa diese Belohnung ausgeschlagen hätte. Mitunter schickte er einen von den Zöglingen aus, um Farben einzukaufen, und wenn derselbe vier oder fünf Sous zurückbrachte, die ihm der Kaufmann herausgegeben, so pflegte er zu rufen: „Das ist für Dich, mein Sohn!" und der Schüler that wohl, die paar Sous einzustecken, denn es würde ihm sonst schlecht ergangen sein.

Als Friedrich der Große ihm eines Tages eine Stelle als Hofmaler anbieten ließ, die mit 3000 Thaler jährlichem Gehalt und einer Extrazahlung für jedes Gemälde dotirt werden sollte, schrieb er dem Unterhändler, Marquis d'Argens: „Mein Herr, sein Vaterland aufzugeben, ist ein Schritt, den man sich sein ganzes Leben lang überlegen muß." Da der König das Ende dieser Ueberlegung nicht wohl abwarten konnte, so sandte Vanloo einen seiner Neffen nach Berlin, Charles Amadée Vanloo, der auch neben Antoine Pesne bis zum Jahre 1770 die hauptsächlichsten Malereien für die Schlösser in Berlin und Potsdam ausführte.

Der Meister wußte übrigens wohl, was er that, als er dem glänzenden Anerbieten keine Folge leistete. Seine Aussichten in Paris wurden

von Jahr zu Jahr günſtiger. Außer Boucher konnte als ſein Rival nur noch Jean Reſtout (1692—1768) in Frage kommen, ein ſchwacher Nachahmer und Schüler ſeines Oheims, des Jean Jouvenet (S. Band II. S. 224). Dieſer war ihm in der gewöhnlichen akademiſchen Laufbahn der

Spaniſche Unterhaltung. Nach Carle Vanloo.

franzöſiſchen Künſtler um einige Schritte voraus. Dagegen hatte Vanloo den Vortheil, vom Hofe begünſtigt zu werden. Im Jahre 1748 hatte ihm Charles Coypel, dem er eng befreundet war, die Leitung der Ecole royale überlaſſen und vier Jahre ſpäter trat er an Stelle dieſes Künſtlers als „Premier peintre du roi“. Als Reſtout 1761 zum Director der Aka-

demie aufrückte, folgte ihm Vanloo im Rectorat und wurde 1763 von der berühmten Anstalt zum Director gewählt. Die höchste Ehrenstelle, die Würde des Kanzlers, erreichte er nicht, da ihn Restout überlebte.

Seit 1751 Ritter des Ordens vom heil. Michael, genoß Vanloo nicht nur in den Hofkreisen, sondern auch in den tieferen Regionen der Pariser Gesellschaft ein hohes Ansehen, und keiner seiner Fachgenossen, wenn man Joseph Vernet ausnimmt, erfreute sich eines so ungetheilten Beifalls, einer so rückhaltslosen Bewunderung aller derer, welche an der schönen Kunst Antheil nahmen. Als er eines Tages nach längerer Krankheit zum ersten Male wieder an seinem gewohnten Platze im Theater erschien, erhob sich das ganze Parterre und begrüßte den Künstler mit einem wahren Beifallssturme.

Von einer Reise nach England zurückgekehrt, starb er 1765, ein Jahr nach dem Tode der Pompadour, zu deren allegorischen Verherrlichungen er auch das Seinige beigetragen hatte. Sein boshafter Freund Diderot erklärte seinen schnellen Tod als einen Racheact der Grazien, die er auf dem letzten Salon in gar zu plumpen Gestalten vorgeführt hatte.

Von den Neffen Vanloo's ist der schon erwähnte Charles Amadée, welcher 1715 in Turin geboren wurde und 1790 in Paris starb, der berühmteste; Louis Michel (1707—1771) ward Hofmaler des Königs Philipp V. von Spanien, kehrte nach dessen Tode (1746) nach Paris zurück und übernahm 1765 das durch das Hinscheiden seines Oheims erledigte Directorium der königlichen Kunstschule. Der Vater beider, Jean Baptiste, beglückte vorzugsweise England, wo er sich im Jahre 1738 bis 1742 aufhielt, mit einer Menge von Portraitbildern. Er starb 1745 in Aix.

Frankreich war allgemach für die Wirksamkeit so vieler Maler, die aus den Kunstschulen der Hauptstadt und den Provinzen hervorgingen, zu eng geworden. Das Ausland nahm begierig der Ueberschuß an künstlerischen Kräften auf. Wie die Vanloo's, so setzten sich noch viele Andere an fremden Fürstenhöfen, namentlich in Deutschland, fest, gewöhnlich, um nach reicher Ernte an Ruhm und Geldgewinn in die Heimat zurückzukehren. Die nationalen Bestrebungen auf dem Gebiete des geistigen Lebens fanden in jenen traurigen Epochen, wo man sich in der Nachäfferei französischen Wesens zu überbieten suchte, keine Sympathien in den Herzen der Mächtigen, die zunächst vor Allen berufen waren, vaterländischen Sinn zu pflegen

und zu fördern. Die Welt war bereits ſo vernarrt in die franzöſiſche „Civiliſation", daß ſelbſt ein klarer Kopf, wie der des großen preußiſchen Königs, von der Möglichkeit eines neuen Aufſchwungs der deutſchen Literatur und Kunſt nichts wiſſen wollte.

Am glänzendſten wurde die Copie des franzöſiſchen Hoflebens in Dresden durchgeführt, ſeit Friedrich Auguſt I. die polniſche Krone trug. Die Neigung dieſes Fürſten zu einem übertrieben luxuriöſen Hofhalt ſtiftete wenigſtens in ſofern Gutes, als ſie zur Anlage einer Gemäldeſammlung führte und überhaupt die ſchönen Künſte in liberaler Weiſe begünſtigte. Der Anblick der herrlichen Schätze der Dresdner Galerie mag den Kunſtfreund milder ſtimmen gegen einen Herrſcher, der ſo tief in den Sünden ſeiner Zeit verkommen war. Zu ſeinem Hofmaler erkor ſich Auguſt der Starke den Louis Silveſtre, den jüngeren, den Sprößling einer Künſtlerfamilie von nicht geringerem Alter als die der Vanloo's. Silveſtre, der 1675 in Paris geboren wurde, genoß noch den Unterricht des Lebrun und vollendete nach deſſen Tode ſeine Lehrzeit bei Bon Boulogne. Seit 1702 Mitglied und ſeit 1706 Profeſſor der Akademie, folgte er dem Rufe des Kurfürſten nach Dresden, wo er zum Akademiedirector ernannt, dreißig Jahre lang hauptſächlich als Portraitmaler thätig war. Er kehrte 1752 nach Paris zurück und ſtarb daſelbſt im Jahre 1760. Man ſieht von ihm in der Dresdner Galerie außer mehreren Einzelportraits ein rieſiges Ceremonienbild von 17 Fuß Höhe und 23 Fuß Breite (die Zuſammenkunft der Kaiſerin Amalie mit Auguſt III., ihrem Schwiegerſohne in Neuhaus), worin er ſich als ein tüchtiger Techniker zu erkennen giebt, wenn auch die Compoſition zu maſſig und gedrängt iſt und die Auffaſſung nicht über den conventionellen Ton ſeiner Zeit hinausgeht. Ein mythologiſches, verſtändig angeordnetes Gemälde ebendaſelbſt, den Raub der Dejanira darſtellend, hat gewiß bei ſeiner coquetten Grazie, einer harmoniſchen und immerhin kräftigen Farbenwirkung mit vollem Rechte das Entzücken der zeitgenöſſiſchen Kunſtfreunde erregt.

Am Berliner Hofe wirkte Antoine Pesne, ein in Anſehung des markigen Vortrags, des vortrefflichen Helldunkels, der Wahrheit des Colorits für ſeine Zeit ausgezeichneter Meiſter, deſſen Portraits und Genrebilder auch hinſichtlich des ungeſchminkten Ausdrucks zu dem Beſten zählen, was die Zopfzeit hervorgebracht. Er wurde 1684 in Paris geboren und erhielt ſeinen erſten Unterricht von Charles de Laſoſſe (1636—1716), ſeinem Oheim, der ein Schüler Lebruns war und, ſeit 1799 Director der Akade-

mie, durch sein Hauptwerk, die Fresken in der Kuppel des Invalidendoms, seinen Ruhm begründete. Seine Studien vollendete Pesne in Italien, wo ihm namentlich die Bildnisse Tizians und Giorgione's zum Muster dienten. Im Helldunkel scheint er von Rembrandt gelernt zu haben; er liebt die von oben durch die Kopfbedeckung halb in Schatten gelegten Gesichter. Solcher Art ist die Geflügelhändlerin, ein ansprechendes Werk in der Dresdener Galerie. Das Ausgezeichnetste leistete er im Portraitfache. Seine Darstellung des thronenden Königs Friedrichs I., der ihn zum Hofmaler berief und zum Director der Kunstakademie ernannte, ist eine der vorzüglichsten Leistungen der Zopfkunst sowohl in Ansehung des gediegenen Machwerks wie der freien, geistreichen Auffassung. Auch das ebenfalls in ganzer Figur mit sonderbar ritterthümlichem Anputz gegebene Bildniß des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelms I. ist von großer innerer Wahrheit, trotz der Versuche, welche der Künstler gemacht hat, um der prosaisch-nüchternen Erscheinung des Monarchen einen ihr widerstrebenden Zug von königlicher Würde und Eleganz zu geben. Pesne war einer der wenigen Künstler, welche auch unter der Herrschaft des Corporalstocks in Berlin aushielten. Mit der Thronbesteigung Friedrichs II., den er zu Anfang der vierziger Jahre in halber Figur vortrefflich abgebildet hat (jetzt in der Berliner Galerie), erweiterte sich das Feld seiner Thätigkeit. Es wurden ihm verschiedene Decken- und Wandmalereien in dem Concertsaale, dem Marmorsaale, der Bibliothek und dem großen Saale am Eingang in die Galerie des Schlosses zu Sanssouci übertragen. Er starb in Berlin im Jahre 1757.

Von den Bildnißmalern dieses Zeitraums, die zugleich in einfachen, dem Portrait ziemlich nahestehenden Genrefiguren Tüchtiges leisteten, erwähnen wir hier noch den durch sein oft copirtes Wiener Chokoladenmädchen (in der Dresdener Galerie) weltberühmt gewordenen Jean Etienne Liotard, der vornehmlich die Pastell- und Emaillemalerei cultivirte. Dieser durch sein Wanderleben merkwürdige Künstler wurde 1702 in Genf geboren und kam 1725 nach Paris, wo er den Unterricht des Malers Massé genoß und sich der Zuneigung des Lemoyne erfreute. Er fand sehr bald hohe Gönner, besuchte Rom und Neapel und schloß sich dann dem Lord Duncannor an, der ihn mit sich nach Constantinopel nahm. Hier machte er mit seiner Kunstfertigkeit gute Geschäfte, nachdem er in Kleidung und Lebensweise die Rolle eines Muselmanen angenommen. Von Konstantinopel führte ihn der Weg nach Jassy, wohin ihn der Fürst von der Moldau berufen, von dort nach Wien an den Hof der Maria Theresia. Hier führte

er eine Menge Familienbildnisse für die Kaiserin aus, die ihn aufs Reichste belohnte. Sein orientalisches Kostüm beibehaltend (weshalb man ihn den „türkischen Maler" hieß) kehrte er sodann nach Frankreich zurück, suchte aber bald ein ergiebigeres Terrain in England auf, welches auf seinen Ruf schon längst verbreitet war. Auch hier beschäftigte ihn der Hof mit vielen Aufträgen auf Portraitdarstellungen. Außer einer freigebigen Kundschaft führte ihm das Glück auf einem Streifzuge nach Holland auch noch eine reiche Frau zu, die Tochter eines Kaufmanns in Amsterdam. Er starb in Genf im Jahre 1790. Liotard war der Erfinder einiger auf optischen Täuschungen beruhender Malerkunststücke, an welchen seine Zeit sich kindischer Weise zu ergötzen liebte. Er malte u. A. Bilder auf Glas, die eines verdunkelten Zimmers bedurften, um, gegen das Licht gestellt, zur Wirkung zu kommen. Solche Spielereien brachten ihm in London große Summen ein. In der Sammlung der Pastellgemälde des Dresdener Museums sieht man von der Hand des Künstlers außer dem schon erwähnten Chocoladenmädchen sein Selbstbildniß, ein Portrait des Grafen Moritz von Sachsen, und das unter dem Namen „die schöne Lyoneserin" bekannte Bildniß seiner Nichte, die grade mit der Lecture eines, wie es scheint, interessanten Briefes beschäftigt ist.

Eine besondere zwischen Historie und Genre schwankende Kunstgattung, die Schlachtenmalerei, nicht blos das eigentliche Kriegsgetümmel, sondern auch das Lager- und Wachtstubenleben umfassend, fand begreiflicher Weise in Frankreich einen sehr günstigen Boden, seitdem der kriegerische Geist der Nation durch die Siege Ludwigs XIV. sich mehr und mehr entwickelt hatte. Wir wissen, daß schon Callot mit besonderer Vorliebe sich mit der Schilderung von Kriegsscenen befaßte und daß Lebrun darin seine starke Seite zeigte. Der Hauptvertreter dieses Faches während der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts war aber Jacques Courtois, bekannter unter dem Namen Le Bourguignon (ital. Borgognone), im Jahre 1621 in Saint Hypolyte geboren. Derselbe nahm aus Neigung zum Soldatenleben, als er in jungen Jahren nach Rom kam, in der päpstlichen Armee Kriegsdienste. Als sein Lehrer muß Michel-Angelo Cerquozzi (s. Bd. II, S. 91) betrachtet werden, welchem er wie auch dem Pieter van Laar näher befreundet war. Er ging später in ein Jesuitenkloster in Rom, wo er 1676 starb. Bilder von ihm sind nicht selten, leider aber häufig wegen des dunklen Grundes, auf welchen er malte, ins Schwarze gefallen. Die

Galerien von Dresden, Berlin, Petersburg und Paris bieten eine ziemliche Auswahl seiner Werke dar. Der Hauptschüler des Bourguignon war Joseph Parrocel (1648—1704) aus Brignolles in der Provence gebürtig, der berühmteste aus der Künstlerfamilie dieses Namens. Sein Sohn Charles Parrocel (1688—1752) war der Erbe seines Ruhmes und erwies sich in seinen Werken dieser Erbschaft würdig. Beide radirten in geistreicher Weise eine Anzahl Blätter, die außer dem Kunstwerth auch ein zeitgeschichtliches Interesse haben. Nach seinem Tode hatte das Fach der Schlachtenmalerei in Frankreich keinen nennenswerthen Meister mehr aufzuweisen, bis die Revolution von Neuem den Geist der Schlachten wachrief und kriegerische Lorbeeren brachte.

Schließlich mögen hier noch diejenigen französischen Maler kurze Erwähnung finden, welche hauptsächlich die Historienmalerei und das Portrait im Zeitalter Ludwigs XV. vertreten. Ihr Verdienst steht im Allgemeinen weit zurück hinter dem Ruhme, dessen sie sich bei ihren Zeitgenossen erfreuten.

Der trefflichste und vielleicht grade deshalb zu seiner Zeit am wenigsten beachtete Meister unter dieser vergessenen Berühmtheiten war Pierre Subleyras (1696—1749), aus einem kleinen Flecken in Languedoc gebürtig. Er empfing seine erste künstlerische Bildung in Toulouse und ging, nachdem er in Paris den großen akademischen Preis davongetragen, nach Rom. Da er den Aufenthalt in Italien lieb gewann, so verzögerte er von Jahr zu Jahr seine Rückreise und sah endlich von jeder Heimkehr ab, nachdem er die Tochter des berühmten Touküstlers Tibaldi, eine ausgezeichnete Miniaturmalerin, im Jahre 1739 geheirathet hatte. Die Akademie San Luca ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Sein Receptionsbild stellt Christus beim Mahle des Pharisäers Simon dar. Es befindet sich jetzt im Louvre zu Paris und zeichnet sich durch ein schönes, lebhaftes und harmonisches Colorit und eine edle Formbehandlung aus. Die Composition ist gut angeordnet, läßt aber den eigentlichen Vorgang, die Fußwaschung Christi nicht zur Wirkung kommen, während das mehr materielle Interesse an der Fülle der aufgetragenen Speisen und dem kostbaren Geschirr das Auge vorwiegend in Anspruch nimmt. Als eine Schilderung der Tafelfreuden einer ausgewählten Gesellschaft reicht die Darstellung lange nicht an ähnliche Werke des Paul Veronese heran, bei denen die Festlust auf

allen Gesichtern erglänzt. Eine ziemlich ausgeführte Skizze dieses Gemäldes sieht man in der Dresdener Galerie. Subleyras war ein Eklektiker, der in seiner Gefühlsweise am nächsten noch mit Lesueur verwandt ist und oft den einfach schlichten und erbaulichen Ton dieses Meisters trifft. Er erfreute sich der Gunst Benedicts XIV. und vieler geistlicher Würdenträger. Bei seiner angeborenen Bescheidenheit vermochte er es indeß im Leben nicht weit zu bringen, zumal da seine schwache Gesundheit ihn nöthigte, seine Kräfte zu schonen. Künstler und Kunstfreunde, welche an geistig anregender Unterhaltung Geschmack fanden, fühlten sich bald zu ihm hingezogen, denn er besaß eine vielseitige Bildung und wußte gut zu sprechen. Er starb im Jahre 1749. Außer verschiedenen Historienbildern, unter denen der heil. Benedict, einen Knaben erweckend, vielleicht die vollendetste Leistung des Meisters ist, sieht man im Louvre auch noch drei Genrestücke von Subleyras, deren Stoff er den Erzählungen Lafontaine's entnommen hat. Diese Darstellungen malte er auf besondere Veranlassung für den Herzog von Penthièvre; sie zeichnen sich durch einen gemüthlichen Humor aus. Mehrere seiner Compositionen hat der Meister mit großem Geschick selbst in Kupfer radirt.

Gleichzeitig mit diesem Meister wirkte in Rom ein französischer Maler von großem Namen, der schon früher erwähnte, aus Paris gebürtige Jean François de Troy*) (1679—1752), in fast allen Stücken das grade Gegentheil des ernstgesinnten, kunstbegeisterten Subleyras, ein ächter Sohn der Zeit, Cavalier von Kopf zu Fuß, liederlich, anspruchsvoll, frivol und prahlerisch, ohne höhere Neigung als das leicht erworbene Gut mit vornehmem Anstand zu verprassen. Wenige Künstler haben gewissenloser mit dem angeborenen Talente gewirthschaftet wie De Troy. Er besaß eine ungemeine Virtuosität in der Handhabung des Pinsels, dazu eine leichte Erfindungsgabe; seine Compositionen bezeugen einen lebendigen Sinn für das Großartige und Prächtige. Man darf ihn wohl den Paul Veronese der Zopfzeit nennen. Fast alle seine Gemälde zeichnen sich durch großräumige Architekturen aus, die die erste Jugendblüthe des Roccocostyls verkünden und, mit malerisch herabwallenden Draperien verbunden, das Auge für einen Moment zu berauschen im Stande sind. Seine menschlichen Gestalten bewegen sich theatralisch in Haltung und Geberden. Seine Modelle weiß er zu jeder Rolle zu benutzen, mögen sie als Perserkönige eine Esther

*) Vergl. Seite 27.

krönen oder als lüſterne Alte mit einer fettleibigen Suſanna unterhandeln, die dem Publikum das zur Schau bietet, was ſie den iſraelitiſchen Rouës verbergen möchte. Seine erſte Kunſtbildung erhielt De Troy in der Schule ſeines Vaters Francois de Troy, eines tüchtigen und angeſehenen Portraitmalers. In jungen Jahren kam er nach Italien, wo er ſich vorzugsweiſe zu Guercino und Veroneſe hingezogen fühlte. Nach Paris zurückgekehrt, wollten ſeine Verſuche bei Hofe ein einträgliches Amt zu erhalten, nicht glücken, zumal da ſeine Malereien zeitweiſe ebenſo liederlich waren, wie ſein Lebenswandel. Im Jahre 1737 erhielt er die vacant gewordene Stelle des Directors der franzöſiſchen Akademie in Rom. Dieſe bekleidete er bis zum Jahre 1751, wo ſie ihm auf Veranlaſſung des Marquis von Marigny entzogen ward, der mit dem alten Gecken über eine Dame von zweifelhaftem Rufe aneinander gerathen war. Nicht lange danach ſtarb De Troy, wie es heißt, aus Gram über die erlittene Kränkung.

Der hauptſächlichſte Nebenbuhler dieſes Künſtlers war François Lemoyne (1688—1737), ebenfalls Pariſer von Geburt, ein mit ſich ſelbſt und aller Welt unzufriedener Sonderling. Er wird zu den tüchtigſten Hiſtorienmalern gezählt, welche Frankreich in dieſem Zeitraum aufzuweiſen hat. Aufrichtiger und ernſter in ſeinem Streben als die meiſten ſeiner Fachgenoſſen, kam er jedoch ebenſowenig wie dieſe über die herrſchende Manier hinaus. Lemoyne wurde von Ludwig XV. beſonders begünſtigt und kreuzte die ehrgeizigen Abſichten De Troy's. Seine Apotheoſe des Herkules, eine rieſige Compoſition mit mehr als hundert und vierzig Figuren, mit welcher er den Eingangsſaal im Schloſſe zu Verſailles decorirte, verſchaffte ihm im Jahre 1736 die Stelle des erſten Hofmalers. Im folgenden Jahre nahm er ſich in einem Anfalle von Schwermuth das Leben.

Sein Schüler war Charles Natoire aus Nimes (1700—1777), der 1751 an Stelle des De Troy Director der franzöſiſchen Akademie in Rom ward. Der tolle Jeſuitismus dieſes eiteln Patrons, der ſo weit ging, daß er einen Zögling der Anſtalt, welcher zu Oſtern nicht communicirt hatte, davon jagte, ward die Urſache, daß er 1775 ſein Amt verlor. Noch mehr abgeſchwächt als bei ihm zeigt ſich die Malerei der Roccocozeit bei ſeinem Schüler Jean Baptiſte Marie Pierre (1714—1780) der als Director der Akademie in Paris das Glück hatte, gerade zur rechten Zeit zu ſterben, ehe die Revolution mit dem Könige auch die Kunſtkönige Frankreichs entthronte.

Ein Zeitgenoſſe Lemoyne's war der letzte Sproſſe der berühmten Künſtlerfamilie der Coypel, der Sohn des oben erwähnten Antoine (ſ. S. 27), Charles Coypel (1694—1752), der es dem Glanze des väterlichen Namens hauptſächlich verdankt, daß man ihn zum Erben der Aemter und Würden deſſelben machte. Ein untergeordnetes Talent, quälte er ſich hauptſächlich damit ab, ſeinen Geſtalten einen ſchwärmeriſchen oder thränenſchwangern Gefühlsausdruck zu geben, ohne über die theatraliſche Affectation des Schmerzgefühls hinauszukommen. Seine Kunſtweiſe ſteht offenbar in einem nahen Zuſammenhange mit der Bühne, für welche er als Luſt- und Trauerſpieldichter*) thätig war. Etwas mehr Geſchick zeigte er in der Erfindung komiſcher Scenen, deren Inhalt er den Werken beliebter Dichter und Novelliſten entnahm. Die berühmteſten ſeiner Darſtellungen dieſer Art ſind die zwanzig Scenen aus den Abenteuern des Don Quixote im Schloſſe zu Compiegne. Coypel war der Gründer der Ecole royale des beaux arts, welche hauptſächlich zur Ausbildung des ſich den Künſten widmenden jungen Adels dienen ſollte.

Endlich ſei noch des berühmteſten Portraitmalers dieſer Zeit gedacht, der hauptſächlich die Paſtellmalerei in Flor brachte: La Tour, 1704 in Saint-Quentin geboren und ebendaſelbſt im Jahre 1788 geſtorben. Er war für die Zeiten der Pompadour, der Dubarry und des ſechszehnten Ludwig, was Rigaud für die vergangene Epoche des franzöſiſchen Hoflebens geweſen. Alle die ſchönen Frauen*), die Philoſophen, die „Geiſtreichen" und die Staatsmänner ſaßen vor Latour, und das Atelier des ebenſo beliebten wie gebildeten Künſtlers wurde von den Größen und Berühmtheiten des Tages nicht leer. Er ſchließt ſich den Realiſten dadurch an, daß

*) Daher das Epigramm Voltaire's:

On dit que notre ami Coypel
Imite Horace et Raphaël
A les surpasser il s'efforce:
Et n'avons point aujourd'hui
De rimeur peignant de sa force
Ni peintre rimant comme lui.

Man ſagt, daß unſer Coypel
Horaz nachahmt und Rafael,
Sie zu verdunkeln ſich bemüht:
Es giebt drum keinen Maler, der
So reimt, und keinen Verſeſchmied,
Der ſo zu malen weiß wie er.

*) J. Falke in dem ſchon angezogenen Aufſatze Recenſionen 1862. S. 132.

er von der Schablone abging und mehr als ein anderer Portraitmaler nach Rigaud es verſtand, unter dem allgemeinen Gewande der Zeit die Individualität herauszufinden und ſie in ſtrenger Zeichnung feſtzuhalten, trotzdem er nachgab und die Frauen malte, wie ſie ſein wollten, mit den falſchen Lilien und Roſen und den lächelnden Mienen. Auch läßt ſich wohl nicht leugnen, daß die Vorliebe für Paſtell, wie ſehr er es auch mit Transparenz und Farbe zur Wirkung bringen mochte, doch ein wenig nach der Schwäche und Glätte des Roccoco ſchmeckt.

François Boucher.

(1704—1770.)

Ihren Culminationspunkt erreichte die falsche Kunst des achtzehnten Jahrhunderts mit Boucher. Seine Werke verkünden deutlicher als manches geschriebene Wort den sittlich verkommenen, im Tumel sinnlicher Lust befangenen Geist seiner Zeit. Carle Vanloo und manche andere Künstler, die ihre Ideale auf den Brettern oder in den Boudoirs der Noblesse suchten, stellten zwar auch das Menschenbild dar, wie sie es sahen, gepudert, geschminkt, im leichten „Negligé“ oder eingezwängt in Schnürbrust, Reifrock und Schnallenschuhen, gefallsüchtig mit üppigen Reizen prunkend, ein verführerisches, siegesgewisses Lächeln auf den Lippen, das Feuer begehrlicher Sinnenlust im Auge; aber es war noch ein gewisser Grad von Unbefangenheit, von Objectivität in ihrer Malerei. Es fehlte ihnen die Begeisterung — wenn man diesen Ausdruck zulassen will — für das gleisnerische Blendwerk von Lust und Liebe, an welchem die vornehme Welt sich ergötzte; es fehlte ihnen der rechte Glaube, daß die künstlich präparirte Natur erst die wahre Schönheit ausdrücke. Auch bewahrten sie immer noch ein unbestimmtes Gefühl für die Würde der Kunst, wenn sich dasselbe auch nur noch rein äußerlich in dem traditionellen Schwulst, dem übermäßigen Pathos der Darstellungsweise kundgiebt.

Erst Boucher begriff seine Zeit. „Die Natur ist mir zu grün und zu schlecht beleuchtet“, schrieb er an Lancret, als er einmal den Einfall hatte, das Landleben zu genießen. „Ich bin ganz Ihrer Meinung, antwortete der Schüler Watteau's, es fehlt der Natur an Harmonie und ver-

führerischen Reizen". Boucher glaubte die Fehler der Schöpfung verbessern zu müssen, wie die Toilettenkunst die Fehler des Teints verbesserte, indem sie Wangen und Lippen mit Rosa, Hals und Busen mit Weiß übertünchte und blaue Adern hineinmalte. Wo aus dem Leben aller Ernst, alle Wahrheit verschwunden war, wie hätte man es da mit der Natur ernst nehmen können? Die Willkühr, die Laune, das souveraine Belieben beherrschte das ganze Dasein. Der Priester spielte mit der Religion, der König mit dem Königthum, der Philosoph mit der Wissenschaft, der Künstler mit der Kunst. Boucher stürzte sich ohne Rückhalt hinein in diese frivole Gesellschaft, er trank mit vollen Zügen aus dem Becher dämonischer Sinnenlust; und was er selber suchte und liebte, den Kitzel der Begierde, das neckische Zupfen an dem leichten Schleier, dem letzten Reste von Schamgefühl, mit welchem die gesellschaftliche Etikette die Wollust bekleidete, das erstrebte er auch mit den Gebilden seiner Phantasie und seiner Palette.

Die Kunst Bouchers, sagt Jakob Falke*), ist durch und durch ein künstliches Zauberwerk aus der Laterna magica seiner Phantasie, eine Welt, die durch den Wink seines Stabes hervorgerufen erscheint und mit ihrem Meister wieder in die Nacht hinabsinkt. Sie hat keine andere Wahrheit, als daß sie in Sinnlichkeit, in Fröhlichkeit, in Falschheit und gezierter Koketterie ein Parallelismus, ein Spiegelbild jener lügenhaften Zeit ist. Es ist eine Feenwelt, wo Alles lacht und liebt wie in ewiger Götterlust, als ob nicht ein und derselbe Abgrund diese Kunst und diese Zeit, das ganze Sodom und Gomorrha, mit einander verschlingen würde.

Seine Feenwelt hat wenig mit der wirklichen Natur gemein. Watteau kannte doch die Natur und liebte sie, wenn er sie auch mit dem trunkenen Auge des Verliebten wiedergab, der das Individuelle vergessen, aber den allgemeinen Eindruck in verklärter Schönheit festgehalten hat. Aber Boucher kannte sie nicht und verstand sie nicht; er fand weder Harmonie noch Reiz in ihr. Seine rosig blaue Landschaft, sein Himmel, seine Bäume, das bläuliche Gras, Alles ist so, als ob er niemals ihre Vorbilder in der Wirklichkeit gesehen hätte. Und so sind seine Menschen, seine Götter, die alle wie Geschöpfe des Theaters und der Kunst aussehen. Wenn man freilich die Pariser von damals mit ihnen vergleicht, so sieht man wohl, woran und wie sich sein Formen- und Schönheitssinn gebildet hat. Er konnte an einem und demselben Tag eine Heilige, eine Nymphe, eine Venus, eine

*) Recensionen über bildende Kunst. 1862. S. 131.

Herzogin, eine Schauspielerin malen, aber er konnte es leicht, denn sie alle, einerlei, ob sie der Kirche oder der Hölle dienen sollten, hatten als Modell nur die Herzogin oder Schauspielerin.

Will man Bouchers Kunst sich aber als eine verzauberte Welt gefallen lassen, und die Natur und die Griechen dabei gänzlich vergessen, so wird man seine Schwärmerei immer noch mit einigem Vergnügen betrachten können. Man wird gern in das fröhliche Leben seiner Hirtinnen und Nymphen, die „mit Rosen genährt" erscheinen, einstimmen, man wird sich gern in den bläulichen Duft der sanften Landschaft verlieren und sich in

Leda. Nach einem Gemälde von François Boucher.

der dämmerigen Luft seiner Bosketts einschläfern lassen. Man wird zu träumen glauben, und wenn man erwacht und sieht, daß es nur ein Traum war, daß diese Welt nie existirt hat, noch existiren konnte, so mag man sich doch freuen, einen Augenblick die Gegenwart vergessen zu haben. —

François Boucher erblickte das Licht der Welt in Paris im Jahre 1704. Sein Lehrer war Lemoyne, aber seine Schule machte er wie Watteau hinter den Coulissen der Oper und der Komödie. Sein erster Erwerb floß aus Zeichnungen, die er für den Kupferstecher Cars nach verschiedenen Gemälden ausführte und nach denen jener stach. Er begann

frühzeitig auf galante Abenteuer auszugehen, und die Kunst, Herzen zu erobern oder Weiber zu verführen, nahm seine Studien mehr in Anspruch, als die Zeichnung nach der Antike und die Führung des Pinsels. Gleichwohl kam seine Malerei bald zu Ansehen. Seine nackten und halbnackten Grazien und Nymphen mit ihren hübschen Soubrettengesichtern, ihrer weichen „quabbeligen" Körperfülle, zogen bald die lüsternen Augen der Roués auf sich. Bequem hingelagert im Waldesschatten, an einer plätschernden Quelle, unter dem Muschelwerk einer Grotte oder neben der Statue einer Venus, hatten diese in Göttinnen oder arkadische Schäferinnen verwandelten Damen des „Espaliers" keinen andern Lebenszweck, als Hirten und Götter zu den Freuden der Liebe einzuladen, als sich verführen zu lassen oder die Unschuld eines blöden Schäfers zu Falle zu bringen. In der Bloslegung ihrer Reize konnten diese Arkadierinnen schon einige Schritte weiter gehen, als die gewöhnlichen Erdenkinder damaliger Zeit, die sich wenigstens bis in die Nähe des Herzens vor indiscreten Blicken sicherten. Aber sie reservirten immer noch einen Theil ihrer Schönheit; sie ließen immer noch mehr zu errathen und zu entdecken übrig, als die mediceische Venus, wohl wissend, daß ihre Anziehungskraft mehr durch das bedingt wurde, was sie coquett verbargen, als was sie in unziemlicher Weise zur Schau stellten.

Ueber das verliebte Treiben Bouchers sind eine Menge Anekdoten in Umlauf gekommen. Die bekannteste darunter ist seine Liebesgeschichte mit Rosine, der schönen Obstverkäuferin, die den flatterhaften Bonvivant eine Zeit lang ernstlich zu fesseln wußte und sich selbst bis zum Sterben in ihn verliebte. Sie saß ihm zu einer Madonna und wurde unter seiner Hand zu einer Magdalene. Eines Tages aber ward die Sitzung durch die Ankunft eines fremden Mädchens unterbrochen, welches unter dem Vorgeben, daß sie für eine kranke Mutter zu sorgen habe, sich gegen die übliche Bezahlung zum Modell anbot. Boucher gewann Interesse an diesem neuen Modell, und die Eifersucht trieb Rosinen an, der Fremden nachzugehen, als dieselbe das Haus ihres wankelmüthigen Geliebten verließ. Sie sah dieselbe in die Hinterthür eines stattlichen Gebäudes eintreten und bald darauf in prächtiger Kleidung, aufs Feinste geputzt, aus der Hauptpforte herauskommen, wo ein Staatswagen und Dienerschaft ihrer wartete. Rosine verrieth die Entdeckung ihrem Geliebten in der Hoffnung, er werde zur Treue zurückkehren. Sie täuschte sich. Die Fremde kam nicht wieder, aber sie kam auch Boucher nicht aus dem Sinne. Er wurde von Tag zu Tag einsilbiger und gleichgültiger gegen die Geliebte; dann gab es eine

Scene, Rosine verließ den Treulosen, um bald darauf am gebrochenen Herzen zu sterben. Boucher hoffte indeß von Tag zu Tag das Geheimniß zu lüften, welches über der schönen Unbekannten lag, die Rosine aus seinem Herzen verdrängt hatte. Endlich entdeckt er sie in dem Augenblicke auf der Straße, wo sie den Kopf aus dem Fenster ihrer Karosse biegt. Er folgt dem Wagen und gewahrt glücklich, wo dieser hält, um seine Inhaberin auszusetzen. Ein Mann wie Boucher macht keine großen Umstände. Er weiß sich in der Welt zu bewegen und tritt kühn in das Haus ein, um sich bei dessen Besitzer, einem Grafen So-und-so, anmelden zu lassen. Der Hausherr empfängt ihn, ist aber einigermaßen verwundert, als er von Boucher hört, daß seine Gattin von ihm portraitirt zu sein wünsche. Er ladet indeß den Maler ein, ihm in das Zimmer der Gräfin zu folgen, um Aufklärung zu erlangen. Boucher ist keck genug, die Einladung anzunehmen und seine Dreistigkeit führt ihn zum Ziel. Die Dame erklärt mit freundlichem Lächeln ihren Scherz, auf welchen sie aus Langerweile verfallen sei, zugleich aber auch in der Absicht, um durch einen so competenten Richter wie Boucher ein unparteiisches Urtheil über ihre Schönheit zu hören. „Madame, bemerkte der Maler darauf mit Wärme, ich habe Sie für eine Sitzung bezahlt, jetzt ist es an Ihnen, daß Sie mir eine bezahlen." Die Gräfin willigt ohne Sträuben ein, ihr Bildniß von ihm malen zu lassen. Es heißt indeß, daß dasselbe ebensowenig fertig geworden sei, wie das Bild der Madonna, zu welcher die sanften Züge Rosinens ihn begeistert hatten.*)

Diese Anekdote charakterisirt Boucher, den Menschen wie den Künstler. Er kannte keine Verlegenheit. Seine Palette war für jeden Fall präparirt. Er malte Heilige, ohne je einen frommen Gedanken gehabt zu haben, er malte Bäume, Felsen, Himmel und Wasser, und hatte niemals den poetischen Reiz der freien Natur empfunden. Er malte Thiere, bei denen es einem Buffon schwer werden mochte, sie in seinen Gattungen und Arten unterzubringen. Doch büßte er später seine Schuld an der Natur und legte ein Naturalienkabinet an, in welchem jener große Naturforscher seine ersten Studien gemacht haben soll.**)

Die Akademie, welche einst Watteau als peintre des fêtes galantes in ihren Schooß aufgenommen, wies Boucher zurück. Er warb vergeblich um

*) Vergl. Houssaye, Histoire de l'art français p. 233 ff.

**) Nach seinem Tode wurde die Sammlung für 100,000 Livres verkauft. Es war Alles, was Boucher hinterließ, freilich hinreichend genug, um, wie er selbst einmal geäußert, seine Begräbnißkosten zu decken.

den römischen Preis.*) Das konnte ihn aber nicht hindern, nach Rom zu gehen, als die Vanloo's, denen er befreundet war, sich zu ihrer italienischen Reise anschickten. Bald mußte er indeß der Akademie Recht geben; die Reise war für ihn nutzlos, er langweilte sich bei den Antiken, wie in den Stanzen des Vatikans. Rafael war ihm zu fade, Michelangelo zu buckelig und verrenkt. Nachdem seine Kasse erschöpft war, kehrte er nach Paris zurück, omnia sua secum portans. Der alte Zauber seiner Palette war zum Glück für ihn noch mächtig. Boucher verstand sich darauf, „in Mode" zu kommen. Er strebte weder nach Berühmtheit, noch nach dem Beifall der Besseren. Er malte, um Geld zu machen, und machte daraus kein Hehl, wie wohl vornehme Hungerleider thun. Er arbeitete oft unausgesetzt Tag und Nacht hier um billigen, dort um hohen Lohn, bald für Kirchen, bald für den Hof, bald für das Theater. Seine Einkünfte beliefen sich in seiner guten Zeit auf nicht weniger als 50,000 Livres, das will sagen nach heutigem Gelde auf 150,000 Francs.**) Seine Ausgaben waren aber nicht geringer; denn er lebte als grand seigneur und gab seinen Freunden die glänzendsten Feste. Eine dieser Schwelgereien kostete ihm ein ganzes Jahr Arbeit; es war das berühmte Götterfest, in welchem der ganze Olymp aufgeführt wurde. Boucher spielte den Jupiter, seine Geliebte im kurzen Röckchen machte die Hebe und schenkte die ganze Nacht hindurch den Göttern und Göttinnen Nectar und Ambrosia.

Ein mächtiger Hebel seines Glückes erwuchs ihm aus der Protection der Marquise von Pompadour, die seit 1745 das Herz und den Thron des fünfzehnten Ludwig einnahm. Jeanne Antoinette d'Etoiles war bekanntlich selbst eine Dilettantin in den schönen Künsten. Sie zeichnete und malte in Pastell, ihre Hauptliebhaberei war aber der Steinschnitt, in welcher Kunst sie sich von einem berühmten Graveur, Namens Le Guay, unterrichten ließ. Mehr aber als die eigne Neigung trieb sie die Sorge, den König zu beschäftigen und zu unterhalten, dazu an, die Künste in ihren Dienst zu nehmen. Den König durfte sie nie dahin kommen lassen, daß er anfing sich zu langweilen; das Gefühl der Uebersättigung durfte bei ihm niemals überhand gewinnen, sonst mußte sie fürchten, er möchte auch ihrer

*) Nach einer andern Version wurde ihm im Jahre 1723 der erste Preis zuerkannt, aber er bekam ihn nicht, wie so mancher Andere, dem die Fürsprache des damals an der Akademie allmächtigen Herzogs von Antin fehlte.

**) Houssaye a. a. O. S. 218.

überdrüſſig werden. Ihr kaltes Herz begehrte nicht die Liebe des Königs, ſondern nur die Macht des Herrſchers. Sie trug deshalb auch kein Bedenken, ihm die Freuden eines orientaliſchen Harems zu verſchaffen und man ſagt, daß Boucher ſelbſt auf Mädchenraub ausgegangen ſei, um dem Hirſchpark zu Verſailles neue Reize zuzuführen. Tel roi, tel peintre! Boucher hat die Marquiſe vielleicht fünf oder ſechs Mal lebensgroß in ganzer Figur gemalt. Einige dieſer ſorgfältig ausgeführten Portraits ſind das Beſte, was er in ihrem Dienſte leiſtete. Den König amuſirte er mit

Der indiscrete Schäfer. Nach François Boucher.

der Verherrlichung erotiſcher Genüſſe und ſtaffirte unter Anderem im Auftrage der Pompadour ein geheimes Zimmer mit Scenen à la Crébillon und Dorat aus, von denen die eine noch ſchamloſer als die andere geweſen ſein ſoll. Als Ludwig XVI. zur Herrſchaft kam, befahl er Maurepas, dieſe Erinnerungszeichen an die wüſte Wirthſchaft ſeines Vorgängers zu vernichten. Es heißt aber, der alte Höfling habe dieſe Malereien zu ſeinem eigenen Vortheil verkauft, und ſie ſeien nachmals in den Beſitz des Lord Hertford gekommen.

Noch in anderer Hinsicht erwies der schnellfertige Boucher seiner mächtigen Gönnerin nützliche Dienste. Als ein beliebter Luxusgegenstand der vornehmen Welt kam bekanntlich im vorigen Jahrhundert das feine Porzellangeschirr der Chinesen in Mode, welches von der sächsischen Fabrik in Meißen täuschend ähnlich nachgemacht wurde.*) Auch in Frankreich fand diese Manufactur allmälig Eingang, erhob sich aber erst zur vollen Blüte, als Louis XV. auf Antrieb der Pompadour die größte Fabrik des Landes (1760) für Rechnung des Staates ankaufte und nach Sèvres verlegte. Fortan wurden eine Menge Künstler, Maler und Bildhauer aufgeboten, um durch den Reichthum barocker Verzierungen und durch die Pracht des Farbenschmucks das, in seinen stofflichen Eigenthümlichkeiten unerreichte, sächsische Fabrikat zu überbieten.

Boucher übte neben dem jüngern Coustou nicht geringen Einfluß auf das formelle Element dieses Zweiges der französischen Kunsttechnik aus. Er gab sich selbst an das Modelliren, und bald kletterten seine backigen Liebesgötter auf den Vasen, Pendeluhren, Tafelaufsätzen u. s. w. herum, und mit ihnen fanden sich auch seine verführerisch lächelnden Nymphen und Grazien, seine lüsternen Schäfer und Schäferinnen ein, um zwischen phantastischem Ranken- und Blumenwerk sich ihres arkadischen Götterlebens zu freuen.

Wahrhaft erstaunlich erscheint die Leistungsfähigkeit Bouchers, wenn man erfährt, daß er überdies noch Zeit fand, sich der Kupferstecherkunst zu widmen und es, wie seine zum Theil nach eignen, zum Theil nach Watteau's und Anderer Compositionen gestochenen Blätter beweisen, zu anerkennenswerthen Resultaten brachte.

Die hohe Gunst, deren sich der „Maler der Grazien" in den Augen der Pompadour und ihres als Generaldirector der schönen Künste figurirenden Bruders, des Marquis von Marigny, erfreute, nöthigte auch die Akademie zur Nachgiebigkeit. Sie machte Boucher zu ihrem Mitgliede, ohne daß er sich bequemt hätte, akademisch zu zeichnen und zu malen. Nach dem Tode seines Freundes Vanloo trat er in dessen Würde als Premier peintre du Roi ein.

*) Semper datirt von dieser Einwanderung des chinesischen Geschmacks nach Dresden den Beginn der Zopfzeit und spricht der Hauptstadt Sachsens die Ehre zu, die eigentliche und wahre Wiege des Zopfstils gewesen zu sein, von dessen erster ausgelassener Jugendlust der Zwinger anmuthige Kunde giebt. (S. Semper, Der Stil. II. S. 181.)

Das Privatleben Bouchers war seiner Kunstweise würdig. Einige Züge davon haben wir schon oben mitgetheilt. Kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Rom verliebte er sich wieder einmal in ein hübsches Bürgermädchen. Da dieselbe andere Begriffe von Ehrbarkeit hatte, als die seinigen waren, so entschloß er sich, sie zu heirathen, obwohl dies, wie er sagte, nicht nach seiner Gewohnheit war. Sie gebar ihm zwei Töchter, starb aber schon in ihrem vier und zwanzigsten Jahre. Die beiden Mädchen erbten die Schönheit ihrer Mutter, deren Züge man in einigen Madonnengesichtern Bouchers wiedererkennen will. Im Alter von siebzehn Jahren gab der Vater jeder derselben einen Maler zum Gatten, Deshays und Baudouin, beide würdige Cumpane ihres Schwiegervaters, sittenlos, ausschweifend, frech und cynisch. Baudouin, welcher mit erotischen Unfläthereien à la Klingstet*) den Zugang zu den Börsen reicher Wüstlinge fand, malte mit demselben Pinsel, der die Erzählungen des Lafontaine illustrirte, das Leben der Heiligen und der Maria. Daß die Priesterschaft an solchen sich sehr weltlich und sinnlich geberdenden Heiligen nicht nur keinen Anstoß nahm, sondern sie zur Erbauung der Gläubigen wohl geeignet fand, darf man aus dem Umstande schließen, daß der Erzbischof von Paris acht Bilder des Baudouin für ein Missale in Kupfer stechen ließ.

Obwohl Boucher in den Augen der „Geistreichen" keine Gnade fand und namentlich Diderot ihn mit Spott und Hohn verfolgte, so konnte man ihn als künstlerische Notabilität doch nicht aus den Bureaux d'esprit ausschließen. Madame Geoffrin, welche am Montag die Künstler, am Mittwoch die Literaten bei sich versammelte, zählte auch Boucher zu ihren Gästen.

Das Zeugniß, welches sie ihm in ihren Memoiren ausstellt, hat noch heute volle Gültigkeit. „Boucher", sagt sie, „besaß eine feurige Einbildungskraft, aber wenig Wahrheit und noch weniger Adel; er hatte die Grazien nicht zur guten Stunde gesehen; er malte Venus und die heilige Jungfrau nach den Nymphen der Coulissen und in seiner Rede spürte man ebenso

*) Ein Miniaturmaler aus Riga, der zur Zeit der Regentschaft kleine erotische Bilder für Tabaksdosen malte. Diese Dosen hatten einen doppelten Deckel, welcher das Bild für gewöhnlich verbarg. Ein Geschichtsschreiber der Regentschaft erzählt, daß man mehr als einmal Hofdamen beim Oeffnen des geheimen Deckels überrascht habe. Der Cardinal Dubois pflegte, wenn er guter Laune war, solche Dosen als Zeichen seiner Gunst zu verschenken. Er gab dem Maler eine Pension und nannte ihn den Raphael der Tabaksdosen. (Houssaye a. a. O., S. 159.)

wie in seinen Gemälden, einen Nachhall von den Sitten seiner Modelle und dem Tone seines Ateliers."*)

Nach dem Tode der Pompadour warb Boucher um die Gunst der Dubarry, die ihm auch nicht versagt blieb. Das Ende des fünfzehnten Ludwig sollte er nicht erleben. Er war einer der Ersten von jener trunkenen, mit schon welkenden Rosen bekränzten Generation, welche ins Grab sanken. Nachdem kurz vor ihm seine beiden Schwiegersöhne aus dem Kreise der Lebenden geschieden, starb auch er, schon seit längerer Zeit kränkelnd, im Frühjahr 1770, den Pinsel in der Hand. Er war ganz allein in seinem Arbeitszimmer; einer seiner Zöglinge wollte eintreten. „Laß mich allein," rief ihm Boucher zu, der vielleicht sein nahes Ende ahnte. Der Schüler machte die Thür zu und entfernte sich. Eine Stunde später fand man den Maler François Boucher todt vor seinem letzten Gemälde „Venus bei der Toilette".**)

Um dieselbe Zeit lichtete der Tod die glänzenden Reihen der großen Namen vom Geiste und der Schönheit, von der Bühne, von der Wissenschaft und Literatur. Nur die wahre und letzte Venus, Madame Dubarry, blieb übrig, um die Buße auf ihr Haupt zu nehmen. Die Schrecken des Revolutionstribunals löschten endlich das ewige Lächeln von den erblaßten Gesichtern.

Hundert Schüler hatte Boucher, aber keine Schule. Sein Tod stand dem Untergange dieser Zeit so nahe, daß alsbald in der raschen Umkehr der Welt das ganze Genre vertilgt und der Vergessenheit anheim gegeben war. Die Welt war auf einmal wieder ernst, blutig ernst geworden, die Grazien waren entflohen, die Musen brüllten Revolutionsgesänge und David malte Tyrannenmord.***)

Selten begegnet man dem Namen Bouchers in öffentlichen Galerien.

*) Von der liebenswürdigen Art, mit welcher diese Dame sich zur Protectrice der Künstler machte, giebt folgender Vorgang Zeugniß. Sie hatte gelegentlich von Boucher zwei Bilder, Aurora und Thetis, für 2000 Thaler gekauft, eine Summe, die der Künstler für mehr als zufriedenstellend erachtete. Die Kaiserin von Rußland kaufte ihr später beide Bilder für den Preis von 30,000 Livres ab. Madame Geoffrin eilte mit dem Mehrbetrage sogleich zu Boucher: „Sagte ich Ihnen nicht, daß Ihre Bilder bei mir zu hohen Zinsen angelegt seien, da haben Sie noch 24,000 Livres, die Ihnen für „Aurora" und „Thetis" zu Gute kommen. (Houssaye a. a. O., S. 250.)

**) Houssaye a. a. O., S. 255.

***) Jakob Falke in dem angezogenen Artikel der Recensionen für bildende Kunst. 1862. S. 132.

Im Louvre ist er mit sieben Stücken repräsentirt, darunter eine größere mythologische Composition, Venus darstellend, die von Vulkan Waffen für Aeneas fordert.

Unter den Schülern Bouchers sind die bekanntesten Jean Honoré Fragonard (1732—1806) und Jean Baptiste Le Prince (1733—1781). Der erstere, in einem Städtchen der Grafschaft Nizza geboren, ahmte seinem Meister in allen Stücken nach. Er besaß eine leichte Erfindungsgabe und eine ungemeine Virtuosität in der Handhabung des Pinsels. Seine im Geschmack Bouchers ausgeführten Schäferscenen machten kaum geringeres Glück als ähnliche Arbeiten seines Lehrers. Die Revolution stürzte ihn ins Unglück. Das Louvre besitzt von ihm ein großes Historienbild (Korefos, der sich für seine Geliebte Kallirhoe opfert), eine Landschaft und ein Genrestück; die Eremitage in St. Petersburg enthält eins seiner lieblichsten Genrebilder, eine Kindergruppe darstellend.

Leprince war gebürtig aus Metz. Er lebte eine Reihe von Jahren in Petersburg, wo er für den Hof vielfach beschäftigt war. Namen und Ruf erwarben ihm vorzugsweise seine Genrebilder aus dem russischen Volks- und Soldatenleben. Eins der besten Werke dieser Art im Louvre ist das Werbebureau mit lebendig entwickelter Scene und treffend charakterisirten Figuren. Schwach im Colorit, erscheint sein Talent vortheilhafter in seinen Radirungen. Ludwig XVI. machte ihn zum Hofmaler und wies ihm eine Wohnung im Louvre an. Er starb in Saint-Denis-du-Port.

Unter denen, die den Unterricht Bouchers genossen, befand sich merkwürdiger Weise auch derjenige Meister, welcher der Kunst der Roccocozeit den Todesstoß versetzte: Louis David.

Joſeph Vernet.

(1714—1789.)

Die Landſchaftsmalerei hat in Frankreich während des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nie rechten Boden gefaßt. Die großen Vertreter dieſer Gattung im Zeitalter Ludwigs XIV., die beiden Pouſſins und der unvergleichliche Claude, gehörten weit mehr dem italieniſchen Himmel an als ihrem Geburtslande. Jedenfalls war die Pariſer Atmoſphäre nicht ſonderlich dazu angethan, die Liebe zur Natur zu wecken und zu vertiefen. Wer den vollen Reiz der freien Natur empfinden, wer ſich in ihre Schönheit verſenken will, der muß mit ihr allein ſein können, muß ſich ſelbſt als ein Kind der hehren Mutter fühlen, die alles Leben ſchafft und erhält. Ihn dürfen nicht die mannigfaltigen Intereſſen des täglichen Daſeins berühren und beirren, nicht der Lärm der Arbeit und des Verkehrs, nicht die Leidenſchaften und Begierden des menſchlichen Herzens. Wieviel mehr alſo muß nicht die Seele frei ſein von den Einflüſſen eines bunten, wechſelvollen Menſchenverkehrs, welche es unternimmt, durch die Kunſt der Farben die Freude an der Natur im Bilde ſo rein und ungetrübt nachempfinden zu laſſen, wie die Wirklichkeit ſie ſelten zu gewähren vermag.

Das Paris der Zopfzeit konnte auch deshalb keinen großen Landſchafter hervorbringen, weil man ſich gewöhnt hatte, nicht nur flüchtig, ſondern auch ſchlecht, das heißt mit ſchlechten, unhaltbaren, bald verbleichenden, bald verdunkelnden Farben zu malen; denn keine Gattung der Malerei iſt in der von ihr beabſichtigten Wirkung ſo ſehr gebunden an eine allſeitige tüchtige Technik wie gerade das Fach der Landſchaft. Die Compoſition

mag noch so schön abgewogen, die Linien mögen noch so melodisch geführt, die Formen noch so wahr und sprechend sein, den Zauber erhält das Gemälde erst durch das Spiel harmonisch gestimmter Farben, welches den Eindruck der Wirklichkeit nahe bringt. Auch der Gedankenbezug der sogenannten historischen Landschaft vermag — beiläufig bemerkt — bei allen sonstigen Vorzügen für eine schwere, conventionelle Färbung nicht zu entschädigen, und das unbefangene Gefühl muß mit Recht dem mit Wahrheit gepaarten malerischen Reize des Bildes vor allen übrigen, erst in zweiter Linie an das Auge herantretenden Schönheiten den Vorrang einräumen.

Von den Zeiten des Claude Lorrain bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts nahmen die Franzosen fast gar keinen Antheil mehr an der Ausübung der Landschaftsmalerei, die überhaupt seit der Glanzperiode der niederländischen Kunst überall in den Hintergrund getreten war. Für die folgende Zeit bis zur Revolution besaßen sie in Joseph Vernet einen der größten Landschaftsmaler dieses Zeitraums, dem nur etwa die Engländer Gainsborough und Wilson sich zur Seite stellen können. Auch Vernet leistete das Vorzüglichste, was er zu leisten vermochte, so lange ihm der Himmel Italiens lachte. Von der Zeit an, wo er nach Frankreich zurückkehrte und seinen ständigen Aufenthalt in Paris nahm, läßt sein Talent nach, seine Motive erscheinen mehr und mehr gesucht oder abgenutzt und verbraucht, seine Farbe wird trüber, die Ausführung flüchtig und decorationsmäßig.

Was Vernet besonders hochstellt, ist, daß er kaum geringeres Geschick in dem Entwerfen und in der Ausführung reicher Figurengruppen besaß, wie in seinem eigentlichen Fache. Nicht selten gewinnt die Scene im Vordergrunde seiner Landschaften ein so hervorragendes Interesse, daß sie den Charakter der Staffage beinahe einbüßt und das Werk in eine Zwischengattung zwischen Landschaft und Genre verweist. Der Vorgang ist indeß stets im vollkommenen Einklange mit dem Charakter der Natur gedacht, die Vernet mit Vorliebe im Zustande der Erregung unter dem Einfluß der entfesselten Elemente, des Sturmes, des Wassers und Feuers darstellt. Das Wasser spielt in seinen Landschaften eine Hauptrolle, und vorzugsweise ist es wieder die offne See, die er auf die mannigfachste Weise von der Windstille bis zum fürchterlichsten Gewittersturm darzustellen liebte. In der Auffassung zeigt Vernet größere Hinneigung zu Salvator Rosa, als zu Poussin und Claude; aber er ist milder und bei allen Schrecken, die er in Scene setzt, doch freundlicher oder tröstlicher als der finstere Neapolitaner,

der es nicht gerade für nöthig erachtet, seine Dissonanzen in einem Schlußaccorde aufzulösen. Vernet läßt ein Schiff nicht einsam stranden und zerschellen, ohne Rettung, ohne Mitleid und Erbarmen. Er führt die hilfebringende Menge hinaus an den Strand mit allen Mitteln und mit aller Aufopferungsfähigkeit, um Rettung zu versuchen und zu ermöglichen, so weit menschliche Kräfte reichen. Er läßt wohl ein Dorf oder eine Stadt in Rauch und Flammen aufgehen; man sieht in der Ferne wie in der Nähe die Flucht der unglücklichen Bewohner, die hier in überfülltem Nachen über das Wasser setzen, dort auf der Landstraße mit der geringen Habe, die sie gerettet, traurig des Weges zu ziehen; aber er tröstet mit einem rührenden Zuge des menschlichen Herzens in ähnlicher Weise wie Schiller in der Glocke: „Und sieh! Es fehlt kein theures Haupt!"

Auch durch Vernets Gemälde geht nicht selten der sentimentale Ton, und dieser Umstand trug nicht wenig dazu bei, daß die Begeisterung für ihn und für seine Werke weit über Alles hinausging, was die Pariser mit Diderot an der Spitze im künstlerischen Enthusiasmus leisteten.

Wie Watteau, Greuze und die meisten bedeutenderen Künstler seiner Zeit war auch Vernet aus dem eigentlichen Volke hervorgegangen und erreichte, ohne eigentlich akademische Studien gemacht zu haben, die höchste Staffel des Künstlerruhms. Er lebte ein schönes, freudenreiches Dasein, nicht nur weil seine Werke bewundert und gut bezahlt wurden und äußere Umstände ihm günstig waren, sondern auch, weil er ein Mann von edler Denkungsart, von lauterem Charakter, von großen geselligen Tugenden war; er verband ein kindlich frohes Herz, natürliche Gutmüthigkeit mit Lebensklugheit und schicklichem Anstand, er vereinigte haushälterischen Sinn mit einer noblen Liberalität. Daher ist Vernet als Mensch wie als Künstler unstreitig eine wahrhaft wohlthuende Erscheinung in einem sonst so herz- und hoffnungslosen Zeitalter.

Leider müssen wir es uns bei den Schranken, die unserer Darstellung gesetzt sind, versagen, dem trefflichen Meister auf Schritt und Tritt in seiner Entwicklung, seinen Schicksalen, seinen äußeren und inneren Beziehungen zu seiner Zeit und zu vielen berühmten Zeitgenossen aller Stände nachzugehen, so bequem und lockend dies auch sein neuester geistreicher und kundiger Biograph*) gemacht hat.

Joseph Vernet war der Sohn eines Decorationsmalers in Avignon

*) Léon Lagrange, Joseph Vernet et la peinture au XVIII. siècle. Paris 1864.

und wurde im Jahre 1714 geboren. Unter der väterlichen Leitung entwickelten ſich ſeine Anlagen ſchon ſehr früh, ſo daß er, noch im Knabenalter ſtehend, an den Arbeiten des Vaters Theil nahm. Leider waren die Eltern Vernets nicht im Stande, für die Erziehung und Ausbildung des Sohnes viel aufzuwenden, da ſie mehr mit Kindern — Joſeph war der erſtgeborne Knabe unter zweiundzwanzig Geſchwiſtern — als mit Glücksgütern geſegnet waren. Alles, was der Vater für ihn thun konnte, war, daß er ihn der Leitung eines befreundeten Fachgenoſſen in dem benachbarten Aix, Namens Viali, anvertraute, dem die erſten ſelbſtändigen Arbeiten Joſephs ausnehmend gefallen hatten. Indeß verſchafften ihm die Decorationen, welche er für die Wohnung einer adeligen Dame in Aix ausführte, die Zuneigung eines berühmten Archäologen, des Marquis von Caumont und eines Kunſtfreundes, des Grafen von Quinſon. Beide vereinigten ſich, um Vernet auf ihre Koſten in Rom ſtudiren zu laſſen.

Der Gedanke ſeiner beiden Gönner war, aus dem jungen Künſtler einen Hiſtorienmaler zu machen, und Vernet verließ mit derſelben Intention im Jahre 1734, kaum zwanzig Jahre alt, ſeine Heimat. Indeß ſchon auf der Reiſe regte ſich mächtig in ſeiner Bruſt der Drang, durch die Kunſt des Pinſels die erhebenden Eindrücke wiederzugeben, mit welchen ihn der Anblick der herrlichen Landſchaften ſeiner provençaliſchen Heimat erfüllte. Vor Allem aber war es das Meer, was ihn entzückte und begeiſterte. Er ſah die offene See zum erſten Male, als er die Höhen vor Marſeille erreichte. Während die Reiſegeſellſchaft ausſtieg, um ſich zu erfriſchen, ſetzte er ſich an einer einſamen Stelle nieder, um mit dem Bleiſtift die Contouren der großartigen Rundſchau feſtzuhalten, die ſich ſeinen Augen darbot. Da ſeine Arbeit noch nicht fertig war, als der Kutſcher zum Aufbruch mahnte, ließ er den Wagen vorausfahren und holte ihn erſt ſpät Abends zu Fuße an dem Wirthshauſe ein, wo man übernachtete. In Marſeille, wo er acht Tage auf die Abfahrt des nach Cività-Vecchia beſtimmten Schiffes warten mußte, verſuchte er ſeine Zeichnung in Farben zu übertragen. „Gewiß," ſagte er ſpäter, „war dies das ſchlechteſte Gemälde, was ich je gemacht habe; aber was hätte ich darum gegeben, wenn ich es zehn Jahre ſpäter bei meiner Rückkehr von Rom hätte wiederfinden können."

Das Schiff ſticht in See. Mit freudeſtrahlenden Blicken ſteht Vernet an Bord, um das Spiel der Wellen, das Glitzern der Sonne auf der ruheloſen Fläche zu beobachten und die wechſelnden Erſcheinungen von Luft, Licht und Waſſer gewiſſermaßen mit dem Auge aufzuſaugen. Da verkünden Wetter-

wolken die Nähe eines Sturmes. Nicht mit ängstlicher Furcht, nein, mit einem Wonneschauer erfüllt ihn die Erwartung eines fürchterlich großartigen Schauspiels. Er will das Verdeck nicht verlassen, und die Matrosen müssen ihn auf seinen Wunsch an den Mast festbinden, damit er Zeuge eines Natur-Ereignisses sein könne, welches selbst dem seegewohnten Steuermann das Herz beklemmt. Der gewaltige Eindruck des empörten Meeres entschied sein künstlerisches Loos. Den dramatischen Ereignissen des kosmischen Lebens erschloß er am liebsten sein Herz und in ihrer Schilderung entwickelte er fortan das ganze Feuer seiner Einbildungskraft.

In Rom angekommen, dachte Vernet kaum daran, daß er seine Studien an der französischen Akademie zu beginnen habe. Seine erste Sorge war, einen Marinemaler ausfindig zu machen, der ihn in den Elementen seines Faches unterweisen könne. Er fand an Bernardini Fergioni einen damals angesehenen, jetzt vergessenen Künstler, den Lehrer, dessen er benöthigte. Außerdem scheint der aus Lyon gebürtige Manglard, von welchem noch einige Bilder vorhanden sind, seinem jungen Landsmanne rathend zur Seite gestanden zu haben.

In Besitz der technischen Darstellungsmittel bedurfte Vernet keines weiteren Lehrers als der Natur. Statt im Vatican nach der Antike zu zeichnen oder nach Rafael zu copiren, durchstreifte er die Campagna bis an die Seen von Albano und Nemi, bis an die Küsten von Ostia und Civitâ-Vecchia, vorzugsweise am Meere, an See- und Flußufern, an Wasserfällen verweilend, um dort seine Studien zu machen. Indeß versäumte er es nicht, auch Figuren nach lebenden Modellen zu zeichnen und erreichte durch Fleiß und natürliche Anlage in dieser Hinsicht eine Fertigkeit, welche vielen großen Landschaftern mangelte.

Schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Rom scheint Vernet sich seines Werthes bewußt geworden zu sein; denn im Jahre 1735 begann er über seine Gemälde Buch und Rechnung zu führen. Das Beispiel des großen Claude mochte ihn wohl ebensosehr dazu veranlassen, ein Liber veritatis anzulegen, wie sein angeborener kaufmännischer und haushälterischer Sinn. Es ist zu bewundern, mit welcher Gewissenhaftigkeit unser Künstler von frühster Zeit bis in sein höchstes Alter durch schriftliche Notizen sich den Nachweis über seine Thätigkeit und ihre Erfolge, über Einnahmen und Ausgaben zu ermöglichen suchte. Seine „Livres de Raison“*)

*) Mitgetheilt von Lagrange in dem oben angeführten Werke. Die Geschäfts- und Notizbücher, welche Vernet hinterlassen hat, zerfallen in 1) ein Memorial, welches die ihm

gehen von 1735 bis 1788 und liefern bei all-ihrer Kürze interessante Beiträge nicht nur zur Biographie des Meisters, sondern auch zur Kenntniß des Gemäldehandels und der allgemeinen Kunstzustände im vorigen Jahrhundert.

Die ersten beiden Bilder, welche sein Einnahmebuch verzeichnet, kaufte sein Gönner, der Graf von Quinson, welcher ihn in Rom besuchte und in seiner Gesellschaft einen Theil Italiens, Neapel, Salerno, Capri und andere durch ihre schöne Lage berühmten Orte bereiste. Vom Jahre 1735 bis 1739 sind die Aufträge, welche sein Memorial verzeichnet, noch sehr spärlich. Dann aber fangen dieselben mehr und mehr an sich zu drängen, und unter den Auftraggebern finden sich nach und nach berühmte und unberühmte Namen, große und kleine Herren aller Länder des civilisirten Europa. Die Gunst reisender Engländer, welche ihm hohe Preise zahlten, machte ihn im Fordern dreister, während der Gesandte und die Akademie Frankreichs in Rom sich beeiferten, das vielversprechende Talent unter ihre Flügel zu nehmen. Im Jahre 1743 ernannte ihn die Akademie S. Luca zu ihrem Mitgliede. Zwei Jahre später machte Vernet bei Gelegenheit einer Seereise die Bekanntschaft eines Schiffscapitains Namens Parker, eines Irländers, der sich in päpstliche Dienste begeben hatte. In das Haus desselben eingeführt, faßte er Zuneigung zu der Tochter dieses Mannes und im Oktober 1745 ward Virginia Parker seine Gattin.

An der Seite der liebenswerthen jungen Frau, im Verkehr mit vielen Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft, mit den bedeutendsten Liebhabern und Freunden der schönen Künste, bei wachsendem Ruhme und steigenden Einnahmen verlebte der Meister glücklich frohe Tage, zumal Virginia ihn mit mehreren Söhnen beschenkte, von denen jedoch nur der dritte, Carle, den Wunsch des Vaters nach kunstbegabter Nachkommenschaft erfüllen sollte. Er arbeitete fleißig, um womöglich alle Besteller rechtzeitig zu befriedigen,

zugekommenen Aufträge (603 Nummern) enthält, mit mehr oder weniger genauer Angabe der besonderen Wünsche, welche die Auftraggeber an das zu liefernde Gemälde stellen; 2) ein Einnahmebuch, die Preise verzeichnend, welche er für die abgelieferten Gemälde (353 Nummern) erhalten; 3) ein Tagebuch, verschiedene Notizen, namentlich über Ausgaben aller Art enhaltend, die selbst bis auf Trinkgelder und andere Kleinigkeiten sich erstrecken; 4) eine Sammlung von allerlei Recepten für Malerei sowohl, wie für Hausmittel, Medicamente, Speisen ꝛc., auch ausführlichere Notizen über einzelne Ausgaben und Einnahmen, über Reisekosten, über Capitalanlagen, über Spielgewinne und Spielverluste ꝛc.; 5) endlich eine große Sammlung von Adressen verschiedener Personen, mit denen Vernet in freundschaftlichem oder geschäftlichem Verkehre stand.

aber einen Theil seiner Zeit ließ er dem häuslichen Herde, dem Spiel mit den Kindern, einen andern der Musik, die er leidenschaftlich liebte, einen dritten der Gesellschaft, die sich bei ihm einfand oder mit der er im engeren Kreise zu Spaziergängen oder zur Jagd sich vereinigte.

Im Jahre 1746 erschien Vernet zum ersten Male in Paris — nicht in eigner Person, sondern mit einem Gemälde, welches, im Salon ausgestellt, der Gegenstand allgemeiner Bewunderung wurde. Von Jahr zu Jahr, mit jeder neuen Ausstellung steigerte sich das Entzücken der Pariser Kunstfreunde und Kunstkritiker über die von Vernet eingesandten Seestücke. Natürlich wurde auch der Hof auf das in der eignen Heimat bisher noch nicht officiell anerkannte Talent aufmerksam, und Madame de Pompadour begann in Erwägung zu ziehen, auf welche Weise sich eine Beschäftigung für den edlen Sohn Frankreichs finden lasse, die dem Könige zu schmeicheln und Unterhaltung zu gewähren im Stande sei.

Der Bruder der allmächtigen Marquise, der Marquis von Vandières oder von Marigny, ging im Jahre 1750 in Begleitung einer Anzahl kunstverständiger Akademiker nach Rom, um es daselbst im Verkehr mit Künstlern und Gelehrten soweit zu bringen, daß man ihm mit Schicklichkeit den Posten des Generaldirectors der öffentlichen Bauten, nach dem Ableben des Herrn von Tournehem, übergeben konnte. Bei dieser Gelegenheit ward auch Vernet mit einem Auftrage auf zwei Gemälde für den König von Frankreich beehrt. Wichtiger wurde aber seine Begegnung mit dem Bruder der Pompadour im folgenden Jahre, als die Marquise den König zu dem Gedanken begeistert hatte, die Seehäfen Frankreichs malen zu lassen. Ohne Zweifel hatten Vernets Bilder die Anregung zu dieser Idee gegeben und natürlich konnte es Niemand anders als Vernet sein, der mit der Ausführung dieser Arbeit betraut wurde.

Unser Meister hatte von Rom aus schon einige Male seine Heimat besucht, um Eltern, Freunde und Verwandte wieder zu sehen. Im Jahre 1753 rüstete er sich von Neuem zur Abreise, um voraussichtlich für immer in Frankreich seinen Wohnsitz zu nehmen. Während der nächsten acht Jahre führte er ein künstlerisches Nomadenleben, längs der Küste Frankreichs von Ort zu Ort pilgernd, um die ihm aufgetragenen Hafenbilder aufzunehmen. Er begann mit Marseille im Jahre 1754 und endigte mit dem Hafen von Rochefort im Jahre 1762, überall von den Magistraten der Städte, von den Vertretern der Bildung und Wissenschaft mit Huldigungen empfangen. Die Häfen der Nordküste aufzunehmen hinderte ihn der Seekrieg mit den

Engländern, welche damals faſt die ganze Flotte Ludwigs XV. vernichtet hatten. Doch kam ſpäter noch der Hafen von Dieppe hinzu, womit die Anzahl der Bilder auf funfzehn gebracht wurde.

Vernet mochte im Grunde froh ſein, daß ihm der Reſt des läſtigen Auftrags erlaſſen wurde; denn der Preis, welcher für jedes dieſer Bilder (fünf Fuß hoch und acht Fuß breit) bedungen war, nämlich 6000 Livres, ſtand in keinem Verhältniß zu den Ausgaben und den Verſäumniſſen, welche das Umherziehen von einem Orte zum andern für ihn zur Folge hatte. Wennſchon ihn die Liebhaber und ihre Agenten an jedem neuen Aufenthaltsorte aufſuchten, ſo würde ihm der ſtändige Aufenthalt in Paris doch ungleich größere Vortheile gebracht haben. Dazu kam, daß die Zahlungen aus der königlichen Kaſſe immer unregelmäßiger eingingen und zuletzt, als der engliſche Krieg die Finanznoth auf eine entſetzliche Höhe trieb, ganz auszubleiben drohten.

Mit dem Jahre 1762 ließ ſich Vernet in Paris nieder. Es wurde ihm von Staatswegen eine Reihe Zimmer im Louvre eingeräumt, deſſen Gemächer und Säle ſeit Heinrich IV. in liberalſter Weiſe an Künſtler und Kunſt-Handwerker, die für den Hof arbeiteten, theils zu Werkſtätten, theils zu Wohnungen verliehen wurden. Hier richtete er ſich ſtandesgemäß ein, und aus ſeinem Tagebuche erhellt, daß er keine Koſten für die äußere Repräſentation ſcheute, wie es den Verhältniſſen eines Mannes angemeſſen ſchien, in deſſen Hauſe die vornehme Welt aus- und einging. Er führte ſich raſch in die Pariſer Geſellſchaft ein, und wie er zu den regelmäßigen Gäſten der Madame Geoffrin (S. Seite 91) gehörte, ſo öffneten ſich ihm auch die Thüren vieler anderer Salons, in denen ſich die Notabilitäten der Wiſſenſchaft, der Poeſie, des Theaters und der bildenden Künſte vereinigten. Unter den Künſtlern waren es vornehmlich Chardin, Vien und die beiden jüngeren Couſtou, der eine Bildhauer, der andere Architekt, zu denen er ſich hingezogen fühlte. Die Gelehrten und Schöngeiſter begrüßten Vernet als einen der ihrigen. Marmontel, Grimm, Diderot ſuchten ſeinen Umgang und die mächtige Feder des Letztgenannten überbot ſich in brillanten Expectorationen über die Schönheiten ſeiner Werke, den Reichthum ſeiner Phantaſie und die originale Kraft ſeines ſchöpferiſchen Genius. Einer der überſchwänglichſten Ergüſſe, in denen der berühmte Philoſoph das Talent des Malers feierte, findet ſich in ſeinem Salon vom Jahre 1765. „Fünfundzwanzig Gemälde," ruft er entzückt aus, „und was für Gemälde! Er gleicht dem Weltſchöpfer in Anſehung der Schnelligkeit, der Natur in Anbetracht der

Wahrheit. Man kann von Vernet ſagen, daß er damit beginnt, das Land zu ſchaffen und daß er Männer, Frauen, Kinder in Reſerve hat, mit denen er ſeine Leinwand bevölkert wie man eine Colonie anſiedelt; dann macht er dazu das Wetter, den Himmel, die Jahreszeit, Glück und Unglück, wie es ihm gerade gefällt. Er iſt wie der Jupiter des Lucian, der überdrüſſig des Klaggeſchrei's der Sterblichen ſich vom Tiſche erhebt und ſagt: Hagelwetter über Thracien! — und man ſieht alsbald zerſchlagene Bäume, vernichtete Ernten, verwüſtete Hütten! — Die Peſt über Aſien! — und man ſieht die Thüren der Häuſer verſchloſſen, die Straßen entvölkert, die Menſchen in haſtiger Flucht davoneilend. — Hier einen Vulkan! — und die Erde zittert unter den Füßen, die Gebäude ſtürzen ein, die Thiere ſind von Furcht ergriffen und die Einwohner der Städte ſuchen das freie Feld zu gewinnen. — Dort einen Krieg! und die Völker greifen zu den Waffen, um ſich einander zu zerfleiſchen. — An dieſem Orte eine Hungersnoth! — und der Mangel mordet den ergrauten Ackersmann auf der Schwelle ſeines Hauſes. — Vernet nennt das Bilder componiren, und er hat recht!" Noch höher verſteigt ſich das emphatiſche Entzücken Diderots im Salon vom Jahre 1767: „Was am meiſten bewundert werden muß, iſt, daß der Künſtler ſich dieſer Effecte in der Natur noch bei zweihundert Meilen weiter Entfernung erinnert, und daß ihm kein anderes Modell gegenwärtig iſt als ſeine Einbildungskraft; daß er mit unglaublicher Schnelligkeit malt (— jedenfalls ein ſehr zweifelhaftes Lob! —); daß er ſpricht: Es werde Licht! und das Licht iſt geſchaffen; — die Nacht folge dem Tage, und der Tag der Finſterniß! und es wird Morgen und Abend; daß ſeine Einbildungskraft, ebenſo klar wie fruchtbar, ihm alle dieſe Wahrheiten zuführt; ... daß ſeine Compoſitionen vernehmlicher als die Natur ſelber die Größe, die Macht, die Herrlichkeit des Schöpfers predigen. Es ſteht geſchrieben: Coeli enarrant gloriam dei. Aber es ſind die Himmel Vernets und es iſt der Ruhm Vernets!"

Unſer Künſtler bedurfte übrigens nicht des Lobes der Kritiker. Sein Ruf war bereits ſo feſt begründet, als er ſich in Paris niederließ, daß ſein Haus von Käufern und Auftraggebern nicht leer wurde. Außer den zahlreichen heimiſchen Liebhabern fanden ſich viele reiche Lords oder deren Unterhändler bei Vernet ein, um einen Sturm, einen Schiffbruch, einen Mondſchein und ſo weiter von ihm zu verlangen. Obgleich ihm dieſe engliſche Kundſchaft gegen Ende der ſechziger Jahre verloren ging, als Gainsborough und Wilſon in ihrer Heimat zu verdientem Anſehen gelangten, ſo brauchte er doch keinen Augenblick um die Verwerthung ſeiner Arbeit

beſorgt zu ſein oder ſich minder günſtige Preisbedingungen gefallen zu laſſen. Meiſtens ward ihm die Arbeit ſehr bequem gemacht, da es vielen jener reichen Geldariſtokraten, die ihre Paläſte oder Landhäuſer fürſtlich einrichten wollten, nur darauf ankam, ſich des Beſitzes von ſo und ſo vielen Vernets rühmen zu können, gleichviel welcher Art der Gegenſtand und die Ausführung war. So trug ihm unter Andern einer der größten Financiers, Joſeph de Laborde, acht Gemälde auf, deren Preis, wie es gewöhnlich geſchah, nach der Elle bemeſſen wurde. Jedes ſollte neun Fuß Höhe und ſechs Fuß Breite haben. Die Hauptſorge des Beſtellers war, daß die Gemälde mit der nöthigen Schnelligkeit angefertigt wurden, um zur rechten Zeit den ihnen in ſeinem neuerbauten Schloſſe beſtimmten Platz einzunehmen. Vernet war in einem Jahre mit der Ausführung fertig und erhielt für alle acht Bilder im Ganzen 40,000 Livres.

Solche Erfolge waren wohl geeignet den Künſtler zu verwöhnen und ſein äſthetiſches Gewiſſen zu erweitern. Für den Abſatz ſeiner Gemälde begann nach und nach mehr ſein Name und ſein Ruf als die Vortrefflichkeit der Arbeit zu wirken. Im Jahre 1775 hatte er es bis auf 28,000 Livres Rente gebracht, eine Einnahme, die mehr als hinreichend war, um ſeine Ausgaben zu beſtreiten.*) Aus ſeinem Tagebuche iſt erſichtlich, daß er nach wie vor ſein Vermögen zu Rathe hielt und innerhalb einer verſchwenderiſchen Geſellſchaft die Einfachheit der Sitten bewahrte, ſoweit der äußere Anſtand es geſtattete. Sein Jahresbudget ſteigert ſich während ſeines Pariſer Aufenthaltes progreſſiv von 10,000 bis gegen 20,000 Livres, eine Summe, die nur im Jahre 1778 in Folge einer Schweizerreiſe um etwas überſchritten wurde. In dem Gebrauch, welchen Vernet von ſeinen Glücksgütern machte, zeigte er ſich als ein Mann von den edelſten Geſinnungen. Mit freigebiger Hand unterſtützte er nahe und entfernte Verwandte, ſeinen Vater, Brüder, Schweſtern und Neffen. Die eigenthümlichen Liebhabereien, denen er nachhing, waren mit verhältnißmäßig geringen Koſten zu befriedigen. Das größte Vergnügen verurſachte ihm eine Wanderung über den Jahrmarkt an der Hand ſeines Sohnes Carle. Poſſenreißer, Seiltänzer und ſonſtige Helden der Jahrmärkte konnten ſeine Aufmerkſamkeit ſtundenlang in Anſpruch nehmen. Bei öffentlichen Feſten und Luſtbarkeiten, Illuminationen,

*) Nach der Berechnung von Lagrange (pag. 280) betrug die Summe, welche Vernet durch den Verkauf ſeiner Gemälde während ſeiner Lebenszeit eingenommen, etwas über 900,000 Livres.

Feuerwerken pflegte er niemals zu fehlen. Charlot, wie er ſeinen Sohn zu nennen pflegte, war bei ſolchen Gelegenheiten ſein regelmäßiger Begleiter. Auch die Wunder der Zauberkünſtler erregten ſein lebhaftes Intereſſe, nicht weniger aber die Reſultate der chemiſchen und phyſikaliſchen Wiſſenſchaften und die erſten Verſuche der Aëronautik. Seiner Neigung zu muſikaliſchen Genüſſen haben wir ſchon oben gedacht.

Mit treuer Sorge widmete ſich Vernet der Erziehung ſeiner Kinder, von denen die jüngeren ſich leider der Obhut der Mutter nicht erfreuen ſollten; denn Virginia Parker begann im Jahre 1761 geiſteskrank zu werden, und vergeblich war die Bemühung der Aerzte, ihre Geſundheit wieder herzuſtellen. Für ſeinen Sohn Carle beſaß er eine wahre Affenliebe. Er ſcheint es nicht über ſich vermocht zu haben, demſelben irgend einen Wunſch zu verſagen. Mit inniger Herzensfreude ſah er, wie ſich die geiſtigen und inſonderheit die künſtleriſchen Anlagen Charlots entwickelten, und der witzige und gewitzte Burſche wußte leicht den väterlichen Zorn zu entwaffnen, wenn dieſer ob ſeines leichten und verſchwenderiſchen Lebenswandels das eine oder andere Mal ſich bis zu vorwurfsvollen Worten verſtieg.

Der achtungswerthe Charakter des Meiſters, ſeine perſönliche Liebenswürdigkeit, ſein herzliches, hülfebereites Weſen, dazu ſein Ruf und ſeine Bedeutung als Künſtler, Alles trug dazu bei, ihm auch in weiteren Kreiſen Sympathien zu erwecken. Unbeſtritten gehörte Vernet zu den populärſten Männern ſeiner Zeit, und das größere Publikum verſäumte nicht den Gefühlen der Bewunderung und Achtung, welche es für ihn hegte, bei jeder Gelegenheit lebhaften Ausdruck zu geben.

Wie glücklich Vernet ſein Anſehen zu verwerthen wußte, um fremdes Verdienſt zur Anerkennung zu bringen, erhellt unter Anderem aus ſeiner Propaganda für Bernardin de Saint-Pierre. Wie durch ſeinen Einfluß ehedem das Stabat mater des ihm befreundeten Pergoleſe in Rom zu der verdienten Anerkennung gelangte, die dieſem muſikaliſchen Meiſterwerke bei der erſten Aufführung von den tonangebenden Kreiſen verſagt war, ſo führte er in Paris den berühmten Roman jenes Schriftſtellers „Paul et Virginie“ in die Gunſt des Publikums ein. Mit der erſten Vorleſung des Werkes, welche im Hauſe des Miniſters Necker vor einem ausgewählten Kreiſe ſtattfand, war der Verfaſſer nicht glücklich geweſen. Vernet veranlaßte nun den über dieſen Ausgang betroffenen Dichter zu einer zweiten Vorleſung; die Spannung, Rührung und Bewunderung, mit welchen er den Schilderungen des Dichters folgte, ſteckten das ganze Auditorium an, und als dem alten

Seeküſte bei Gewitterſturm. Nach Joſeph Vernet.

Meister die Thränen in die Augen traten, wagten es auch die schönen Frauen zu weinen und zu schluchzen, und der Erfolg der Dichtung, die bekanntlich zu den populärsten der französischen Literatur gehört, war für immer gesichert.

Geistesfrisch und unermüdlich im Schaffen starb Vernet nach kurzer Krankheit hochbetagt am 3. December 1789. Die bald folgenden Stürme der Revolution haben jede Erinnerung an die Stätte, wo seine sterblichen Reste begraben wurden, in der Kirche Saint-Germain-L'Auxerrois, hinweggefegt. Sein Andenken aber wurde treu bewahrt durch die große Anzahl seiner Werke, welche die Sammlung des Louvre aufzuweisen hat. Außer den funfzehn Hafenbildern sind hier durch frühere und spätere Erwerbungen noch sechsundzwanzig Gemälde des Meisters zusammengebracht.

Nächst der Galerie des Louvre besitzt die Eremitage von St. Petersburg die reichste Auswahl seiner Werke. Sonst finden sich einzelne derselben zerstreut in fast allen größeren Galerien Deutschlands und in den Privatsammlungen des englischen Adels.

François Desportes. (1661—1743.)

Jean-Baptiste Oudry. (1686—1755.)

Wir können die Gruppe der Maler, welche bis zum Ausbruch der Revolution den Stolz Frankreichs bildeten, nicht verlassen, ohne noch zweier Meister kürzlich zu gedenken, die sich vorzugsweise in der Thierdarstellung auszeichneten. Der ältere von beiden ist François Desportes. Derselbe wurde 1661 in einem Dorfe der Champagne geboren und verdankte die erste Anleitung im Zeichnen und Malen einem in Paris ansässigen alten Flamänder Namens Nicasius, der jedoch zu früh starb, um seinen Zögling völlig ausbilden zu können. Ohne jede äußere Unterstützung und Aufmunterung war der talentvolle Jüngling anfangs darauf angewiesen, sich im Dienste von Decorationsmalern und durch Anfertigung von Portraits sein Brod zu verdienen, bis ihn im Jahre 1695 freundschaftliche Beziehungen nach Warschau riefen, wo er sich schnell bei dem Könige Johann III. Sobieski in Gunst zu setzen wußte. Dieser starb jedoch schon im folgenden Jahre und Desportes kehrte nach Paris zurück, wie es heißt, auf Veranlassung Ludwigs XIV. In der That war er in der Folgezeit vornehmlich für den Hof und den reichen Adel beschäftigt, und seine mit seinem Naturgefühl dargestellten, in einem

kräftigen, harmonischen Colorit ausgeführten Jagdscenen erfreuten sich mehr und mehr der Gunst vornehmer Herren, die gern ihre Jagdschlösser mit Darstellungen dieser Art ausschmückten. Seit 1699 Mitglied der Akademie, nahm er fernerhin eine sehr angesehene Stellung ein. Er begleitete Ludwig XIV. häufig auf die Jagd und portraitirte für denselben alle Hunde und andere Bestien, die sich des besondern Wohlgefallens ihres königlichen Herrn erfreuten. Seine Gemälde wurden namentlich in Folge des Zudranges englischer Liebhaber so gesucht, daß er bei angestrengtem Fleiße kaum der Nachfrage genügen konnte. Außer den Jagdstücken malte er auch Blumen- und Fruchtstücke, ohne jedoch in dieser Beziehung den Ruhm seines bewunderten Vorgängers Monnoyer*) verdunkeln zu können. Er starb in Paris im Jahre 1743. Der Louvre enthält außer seinem Selbstportrait (im Jagdcostüm) zweiundzwanzig verschiedene Thierstücke von seiner Hand, meist Darstellungen einzelner Hunde oder Hundefamilien.

Kaum geringeren Ruhm in der Thiermalerei erwarb sich Jean Baptiste Oudry, obwohl dessen Werke sehr ungleich im Werthe sind, sodaß man neben vortrefflich durchgeführten, harmonisch gestimmten Stücken auch auf ziemlich rohe und bunt gehaltene Decorationsarbeiten stößt. Oudry wurde 1686 in Paris geboren, empfing den ersten Unterricht im Zeichnen von seinem Vater, der den Bilderhandel trieb, und bildete sich dann unter Largillière für das Portrait- und Historienfach aus. Der berühmte Meister rieth dem Schüler, als er dessen Geschicklichkeit in der Darstellung von Thieren, Blumen und leblosen Gegenständen wahrnahm, sich ausschließlich mit der letzteren zu befassen, und Oudry folgte dem Rathe, ohne jedoch Aufträge auf Portraits und Kirchengemälde von der Hand zu weisen. Die Akademie nahm ihn im Jahre 1719 auf. Obwohl ein von ihm ausgeführtes Portrait Peters des Großen in ganzer Figur viele Bewunderer gefunden und dem Czaren so sehr gefallen hatte, daß er den Künstler zu einer Uebersiedelung nach Petersburg zu bestimmen suchte, so wollte es Oudry doch immer nicht recht gelingen, sein Glück zu machen. Erst als er durch Empfehlungen Zutritt in die Tuilerien gefunden, begann er die Augen der Kunstliebhaber auf sich zu ziehen. Er nahm nun am Hofe Ludwigs XV. eine ähnliche Stellung ein, wie Desportes bei Ludwig XIV., indem er die Hunde des Königs und die Insassen der königlichen Menagerie portraitirte. Als sein

*) Jean-Baptiste Monnoyer, einer der berühmtesten Blumenmaler Frankreichs, ward 1634 zu Lille geboren, und starb 1699 zu London.

vorzüglichſtes Gemälde gilt ein Jagdſtück im Schloſſe Marly, auf welchem er Ludwig XV. zur Jagd gerüſtet, umgeben von einer glänzenden Suite, darſtellte. Bald mehrte ſich nun die Zahl ſeiner fürſtlichen Gönner, unter denen der Herzog von Mecklenburg-Schwerin einer der eifrigſten war. Die Liebhaberei des Letzteren ging ſo weit, daß er eine eigne Galerie für die bei Oudry beſtellten Jagdſtücke bauen ließ. Im Jahre 1734 übernahm Oudry die Leitung der ganz heruntergekommenen Tapetenfabrik zu Beauvais, und die glücklichen Erfolge, welche er in dieſer Stellung erzielte, verſchafften ihm daneben die Oberaufſicht über die königlichen Gobelinmanufacturen. Darüber vernachläſſigte er indeß nicht ſein eigentliches Fach, ja er fand bei ſeinem Fleiße und der Leichtigkeit, mit welcher ihm die Arbeit von der Hand ging, noch Zeit, zu den Fabeln des Lafontaine 275 Zeichnungen anzufertigen, welche im Jahre 1760 in vier Bänden erſchienen ſind. Manche ſeiner Compoſitionen hat er ſelbſt mit vielem Geſchick und auf geiſtreiche Art in Kupfer geſtochen. Er ſtarb in Beauvais im Jahre 1755. Außer der Galerie des Louvre, der Schweriner und einiger kleiner Galerien Frankreichs giebt es nur wenige öffentliche Sammlungen, die Gemälde von Oudry aufzuweiſen haben.

Französische Bildhauer des 18. Jahrhunderts.

Die beiden Couſtou.

Die beiden Couſtou.

Seit der Zeit, wo Nikolaus Pouſſin dem Claſſicismus in der Kunſt in Frankreich die Herrſchaft errang, ſchien die deutliche Vorſtellung von den Grenzen, welche der Malerei und Bildhauerei gezogen ſind, verſchwunden zu ſein. Die eine wie die andere Kunſt griff auf das Gebiet der Schweſterkunſt hinüber. Die Bildhauer arbeiteten nach maleriſchen Principien und die Maler ſtellten in Action geſetzte Bildſäulen dar, welche die Hiſtorie neben den immer leichtfertiger erſcheinenden Genreſcenen und den hohlen, arkadiſchen Schäferſpielereien vertreten mußten.

Als Charles Lebrun*) das eiſerne Scepter ergriffen hatte, um das ganze Kunſtleben Frankreichs nach ſeinem Willen zu zwingen, da fingen Malerei und Sculptur an, nur noch einem einzigen Styl — demjenigen Lebruns — zu folgen. Der aufgeblaſene Dictator lieferte nicht nur die Entwürfe für alle irgendwie bedeutenden Malereien zu öffentlichen Zwecken, oder zur Verherrlichung der Feſte Ludwigs XIV., ſondern er gab auch die Vorzeichnungen für alle namhaften, von der Regierung beſtellten Sculpturen. Es war eine große Gnade dieſes Dirigenten der franzöſiſchen Kunſt, wenn er den Künſtlern geſtattete, ſelbſt Ideen zu haben und ihre Entwürfe bei ihm zur Prüfung unterthänigſt einzureichen. Alles, was nicht in Lebruns Geſchmack erſchien, ward niedergehalten und verworfen. Fiel ein Entwurf beſſer, großartiger aus, als es Lebrun erwartet hatte, ſo durfte der Urheber

*) Vergl. Bd. II, S. 216 u. ff. und ebenda S. 238 u. 239.

unfehlbar darauf rechnen, daß er die Gunſt Desjenigen einbüßte, welcher frei über den Seckel Frankreichs zu künſtleriſchen Zwecken gebieten konnte.

Für eine Kunſtthätigkeit unter ſolchen Bedingungen wäre freilich der titaniſche Pierre Puget (ſ. Bd. II, S. 238) ſchlecht geeignet geweſen. Lebrun fand indeß gelehrigere Künſtler. Nicht nur die Maler, mit alleiniger Ausnahme des originellen und empfindungsreichen Leſueur und des eigenſinnigen Mignard, ſondern auch die Bildhauer wurden ſeine gehorſamen Vaſallen.

Unter den Bildhauern, welche jeden Augenblick für Lebruns Aufträge Schlägel und Meißel in Bereitſchaft hatten, nahm Girardon (ſ. Bd. II, S. 238) den erſten Platz ein. Nicht etwa, daß dieſer Künſtler der vorzüglichſte der Lebrunſchen Vaſallen geweſen wäre, ſondern Girardon, immermehr der bloßen Handfertigkeit anheimfallend und jede für Lebrun ſtörende Eigenthümlichkeit einbüßend, war der gefügigſte Bildhauer. Beſſer als Girardon hat Niemand Lebrun zu befriedigen vermocht. Dieſer Bildhauer beſitzt eine merkwürdige Geſchicklichkeit, die Figuren aus den heroiſch-antiken Darſtellungen eines Pouſſin, Sandrart und Rubens in Marmor oder Sandſtein zu überſetzen.

Viel ſchwieriger war Coyſevox, welcher ſtets erſt durch lange Unterhandlungen bewogen werden konnte, Lebrun'ſche Entwürfe, anſtatt ſeiner eigenen, auszuführen. Antonio Coyſevox (1640—1720), ein Provençale von Geburt, beſaß eine lebhafte, kühne Phantaſie, künſtleriſchen Ernſt und realen Charakter in ſeinen Gebilden. Eigenthümlich genug folgten die beiden beſten ſeiner Schüler, Nikolaus und Wilhelm Couſton — ſeine Neffen — nicht der mehr ſelbſtändigen und kraftvollen Richtung des Oheims, ſondern geriethen vollſtändig auf die Bahn des François Girardon.

Der talentreichſte der Gebrüder Couſtou war der Aeltere, Nikolaus, welcher 1658 in Lyon geboren wurde. Er beſaß die leichteſte Hand für die Nachahmung, er war unerſchöpflich im Variiren und Combiniren und ſchrak als Techniker vor keinem Bravourſtück zurück. Dagegen fehlte ihm ſelbſtändige Erfindung, ein edler, ſittlicher Schönheitsſinn und das Bedürfniß, ſeine Figuren mit einem Kern wahrhaft empfundener Gedanken auszuſtatten.

Nikolaus Couſton hatte ſich bis zu ſeinem achtzehnten Jahre ziemlich handwerksmäßig mit Bildſchnitzerei, dem Gewerbe ſeines Vaters, beſchäftigt. Als er zu Coyſevox kam, war er ein fertiger Arbeiter, welchem der Meiſter vertrauensvoll ſelbſt ſchwierige Copien übergeben konnte. Nikolaus nahm

an allen großen Arbeiten ſeines Meiſters Theil; manche derſelben ſind, mit Ausnahme des Entwurfs, von ihm allein vollendet, wie die Flora im Tuileriengarten, die allegoriſchen Statuen der Dordogne und Garonne in Verſailles ꝛc.

Mit dreiundzwanzig Jahren gewann Nikolaus Couſtou den großen Preis der Akademie und begab ſich als Penſionär nach Rom. Hier war

Die Falkenjägerin Marmorſtatue von Nic. Couſtou.

es vor allen Dingen Michel Angelo, welcher den Kunſtjünger feſſelte. Er war hingeriſſen von der dämoniſchen Bewegung der Geſtalten des großen Florentiners, und nie hat Couſtou den Weg zu den ruhigen, natürlich bewegten Figuren ſeines Lehrers Coyſevox wieder zurück gefunden. Ungeachtet ſeines jugendlichen Enthuſiasmus verſtand Nikolaus jedoch zu rechnen: man würde in Paris, wie vielmehr aber in Verſailles, wahrſcheinlich Nilpferde und Rhinoceroſſe ebenſo erträglich als buonarotiſche Sculpturen gefunden haben.

Der junge Bildhauer fand mit praktischem Blicke seinen Mann heraus — es war Alessandro Algardi (s. Bd. II, S. 234), der Bologneser, welcher alle Eigenschaften besaß, um die französische feine Welt zu entzücken. Algardi war correct, fein, schmelzend im Nackten, besaß eine lebhafte Bewegung und einschmeichelndes Arrangement — er ward zum besondern Vorbilde Nikolaus Cousteu's ausersehen. Es geschah mehr um der Akademie sein Antrittscompliment zu machen, als aus innerer Neigung, daß Cousteu den Hercules Commodus copirte und bei seiner Rückkunft nach Paris ausstellte.

Der junge Künstler ward sehr schmeichelhaft empfangen: sein Hercules ward sofort für den Versailler Garten angekauft und Nikolaus erhielt zugleich den Auftrag, in einem Basrelief: „die Freude Frankreichs über die Genesung Ludwigs XIV.", zu verherrlichen. Diese Arbeit trug Cousteu die Mitgliedschaft der Akademie ein, obwohl sie sehr mittelmäßig concipirt ist.

Eine Kolossalgruppe forderte jetzt die ganze Kraft des Künstlers heraus. Er empfing den Befehl: die Vereinigung der Rhone und Saone darzustellen. Nikolaus gab eine vortrefflich gezeichnete Gruppe — eine Liebesscene zwischen der Nymphe der Saone und der — im Französischen bekanntlich männlichen — Rhone. Obgleich die Allegorie völlig zurücktrat, so daß Niemand diese Flußgottheiten an ihrer Charakteristik zu erkennen vermöchte, selbst wenn die umgestürzten Wasserkrüge auf eine anständige Menge des flüssigen Elements hinwiesen, — so wurde die Gruppe doch sehr gelobt und verlieh ihrem Meister neuen Ruf, der später nicht wieder erschüttert werden konnte. Das Werk kam in die Tuilerien.

Hier befinden sich auch die ihrer Zeit hochgefeierten beiden Nymphen der Diana, von denen die Falkenjägerin für die schönste gilt. Die Nymphe der Artemis, welche den Stoßvogel enthaubt hat, blickt empor und die Bewegung der linken Hand deutet an, daß sie den Reiher erblickt, welchen der Falke verfolgen soll. Die Bewegung in den Schenkeln ist sehr wahr: die Jägerin ist im Begriff aufzuspringen und geflügelten Laufs der Jagd zu folgen. Man kann heute noch die Lebhaftigkeit, das Degagirte der Stellung, lobenswerth finden; dagegen berühren die athletischen Formen mit den stellenweise ausgequollenen Muskelpartien, so wie der gänzliche Mangel einer individuellen Prägung unangenehm. Die andere Nymphe zieht den Pfeil aus dem Köcher. Diese beiden Figuren sind in Marmor und Sandstein sehr oft wiederholt worden. Man braucht in den großen

Gärten im altfranzöſiſchen Styl, die ſich bis heute in Deutſchland intact erhalten haben, gewiß nicht vergebens zu ſuchen, und eine von Couſtou's Jagdnymphen, oder ſein Berger chasseur oder Apollo und Daphne treten uns in ihrer Sandſteinherrlichkeit entgegen. Der Berger chasseur erſcheint in verſchiedenen Situationen: er tödtet einen Keiler, greift einen Hirſch an, oder blickt dem Wolfe in den offenen Rachen. Seine wirklich unvergleichliche Tritonengruppe, für welche Couſtou's Styl wie geſchaffen war, iſt noch öfter, als die Nymphen wiederholt. Einzelne Figuren der Gruppe finden ſich in Herrenhauſen bei Hannover.

Couſtou's Beweglichkeit muß in der That Bewunderung erregen. Während er überhäuft war mit decorativen Arbeiten, mit Reliefmedaillons im galanten Styl für alle möglichen Salongeräthſchaften des Hofes und des Hochadels, behielt der Künſtler Schnellkraft genug, um ein großartiges Werk vom ernſteſten Inhalte in Angriff zu nehmen. Dies iſt eine Abnahme vom Kreuze, ein Votivſtück für Notre Dame zu Paris, zum Andenken an ein Gelöbniß Ludwigs XIII., von Ludwig XIV. geſtiftet.

Dieſe Kreuzabnahme beſitzt eine treffliche, vielleicht zu weiche Linienführung und einen rührenden, meiſterhaft nuancirten Ausdruck. Kraft der Empfindung, machtvoller Aufſchwung des Gedankens, großartiges Pathos darf man freilich auch hier bei Nikolaus Couſtou nicht ſuchen. Ueber das melodramatiſche Niveau kommt er, und wenn er es noch ſo ernſt meint, nicht hinaus.

Außer dieſem, einſt als unvergleichlich angeſtaunten Werke beſitzt Notre Dame noch eine Statue des heil. Dionyſius, gut drapirt, übrigens ohne beſtimmt ausgeprägten Charakter. Couſtou's Crucifixe waren zur Blütezeit des Künſtlers ſehr geſucht und man findet ſie oft. Chriſtus erſcheint als ſchöner junger Mann, deſſen Glieder jedoch gegen die Taille zu fleiſchig erſcheinen. Vieles von den Arbeiten, welche Nikolaus Couſtou entweder allein oder in Verbindung mit ſeinem Bruder Wilhelm ausführte, ging während der Stürme der Revolution zu Grunde. Dies Schickſal traf die reich mit Bildwerken und decorativen Schnitzereien von den Couſtou's ausgeſtattete Capelle der Confalons zu Lyon, die Grabdenkmäler des Prinzen von Conti, des Marſchalls Crequi zu Paris ꝛc.

Nach Abbildungen zu urtheilen, war eines dieſer untergegangenen Werke eine Arbeit erſten Ranges — die Reiterſtatue Ludwigs XIV. Hier war eine pomphafte Mächtigkeit, Schwung und Reichthum in den Formen entwickelt und der Charakter des Königs in einer ſolchen Weiſe aufgefaßt,

daß der, mit ſeinen Bildniſſen faſt ſtets unzufriedene, eitle Monarch dem Künſtler ſagte: „Dein König iſt ein gewaltiger Mann; wir wollen uns Mühe geben, ihm nie unähnlich zu werden.“ Zu dieſer Statue gehörten die Figuren der Saone und Rhone, gleich der erſtern in einer, der Volksſage nach, ſtark goldhaltigen Bronze ausgeführt. Die beiden allegoriſchen Figuren ſind noch in Lyon im Hotel de Ville vorhanden. Sie bieten nichts für die Couſtou's Ungewöhnliches und es würde ſelbſt einem guten Kenner ſchwer werden, zu entſcheiden, welche der Nymphen von Nikolaus gefertigt wurde. Die Rhone, von Wilhelm Couſtou allein vollendet, beſitzt vielleicht eine weniger manierirte Linienführung.

Für eines der beſten Werke Nikolaus Couſtou's gilt ſein „Uebergang über den Rhein“, ein figurenreiches Relief, in welchem der Künſtler ein ſculpturales Gemälde geſchaffen hat. Dies Werk blieb unvollendet. Ebenfalls unvollendet mußte das gezierte Grabmal des Cardinals Genſon bleiben, ſo wie die Statue des Marſchalls Villars — außer der Reiterſtatue Ludwigs XIV., das gelungenſte Portrait, welches aus der Hand dieſes Künſtlers hervorging. Der Tod rief denſelben im Jahre 1733 aus ſeiner vielſeitigen Thätigkeit und von einer Stellung ab, wie ſolche in Frankreich nur wenigen Künſtlern beſchieden geweſen iſt.

Als die Couſtou's blühten war es für die Kunſtfreunde eine Frage von Wichtigkeit: welcher der Brüder der begabtere Künſtler ſei? Beide arbeiteten ſo getreulich zuſammen und ergänzten ſich gegenſeitig, daß das Urtheil über die höhere Begabung des Einen oder des Andern nothwendig unſicher werden mußte. Gegenwärtig läßt ſich ſo viel mit Sicherheit erkennen, daß Nikolaus der beweglichere Geiſt war, welcher nie in Verlegenheit kam, wenn es galt, in fremde Intentionen einzugehen. Auf der Seite des Nikolaus liegt die reichere Geſtaltungskraft bei größerer Leichtfertigkeit; die Geſchicklichkeit, ſeinen Stoffen gegenüber in cavaliermäßiger Weiſe ein Abkommen zu finden. Wilhelm arbeitete ängſtlicher, gewiſſenhafter und ſetzte durch ſeine Langſamkeit, ſeine Bedenken, ſeinen hofmänniſchen Bruder — der ſtets von allen Seiten gedrängt wurde — nicht ſelten in Verlegenheit. Wilhelm war lange nicht von dem Streben nach den reinen Formen der Antike abzubringen; am Ende aber ward er doch in die Bahn ſeines Bruders hineingeriſſen und machte ſich den Styl deſſelben völlig zu eigen.

Auch Wilhelm Couſtou, im Jahre 1678 geboren, war ein Schüler des greiſen Coyſevox und errang die Penſion der Akademie für das Studium in Rom. Dieſe Penſion ward, der angeblichen Unfähigkeit des jungen

Künſtlers wegen, gleich in der erſten Zeit nach ſeiner Ankunft in der ewigen Stadt, eingezogen und eine Periode ſchrecklicher Entbehrungen brach über den Verlaſſenen herein. Es war Legros*), welcher ſich ſeiner annahm, und ihn zu untergeordneten Arbeiten verwandte. Bald indeß machte ſich die treffliche Schule des jungen Mannes geltend und Legros konnte ihm die Ausführung eines Reliefs, San Lodovico Gonzaga, für die Jeſuiten übertragen. Dies erſte größere Werk iſt eines der beſten des Künſtlers.

Nach Paris zurückgekehrt, nahm er Theil an der Verzierung der Gärten von Marly durch mythologiſche und allegoriſche Statuen und Gruppen. Die anfängliche Zartheit ſeiner Gebilde verlor ſich immer mehr, ſeit Ludwig XIV. von einigen weiblichen Figuren Wilhelms geäußert hatte: „Dieſelben ſähen aus wie Griechinnen, welche in der rauhen Atmoſphäre Frankreichs ſich das kalte Fieber zugezogen hätten.“ Die Figuren des Nikolaus konnten freilich darauf Anſpruch machen, ſtark echauffirt zu erſcheinen.

Ein Hauptwerk Wilhelms bilden die, ſpäter am Eingange der Champs élysés aufgeſtellten beiden Gruppen von Pferdebändigern, welche durch viele Miniaturnachbildungen bekannt ſind. Die Roſſebändiger zeigen einen großen, obgleich etwas forcirten, Styl und ſind grundverſchieden von dem Ludwig XIV. des Nikolaus, und von den Arbeiten, welche von Wilhelm ſelbſt im Hofgeſchmack ausgeführt wurden. Die Roſſebändiger gehören zu den letzten Werken Wilhelms — ein Beweis, daß der echte Kern des Künſtlers, ſein, an der Antike gebildeter Sinn für Schönheit, nie verloren gegangen, ſondern nur durch den Druck äußerer Verhältniſſe zum Schweigen gebracht worden war. Das Todesjahr Wilhelms iſt 1746.

Es ward dem Namen Couſtou beſchieden, faſt ein ganzes Jahrhundert lang, und bis zum Beginn des furchtbaren Umſchwunges der Dinge durch die erſte Revolution, in der franzöſiſchen Sculptur zu glänzen. Der dritte und letzte Couſtou, Sohn von Wilhelm und den Vornamen des Vaters führend, war ſo glücklich, durch ſeinen Namen ſich ſchnell in die Hofregionen einzuführen, wo ſein Vater und Onkel die höchſte Achtung genoſſen. Der jüngere Wilhelm, 1716 geboren, wuchs im Atelier auf und erwarb ſich früh eine bedeutende Handfertigkeit. Er war als königlicher Penſionär in Rom, wo er — anſtatt wie ſein Vater Thon kneten und Rohblöcke anhauen zu müſſen — als Cavalier lebte. Ihm ſchien der Rococoſtyl im Blute zu liegen. Der Jüngling fand die Antiken Roms kaum ſeiner Beach-

*) Vergl. Bd. II, S. 239.

tung werth. „Alles Das“, ſagte er, „kann man in Verſailles nicht gebrauchen.“ Wenn der letzte Couſtou in Rom Etwas lernte, ſo war dies nur die Technik der Italiener, den Marmor zu behandeln. Daß Wilhelm dies aus dem Grunde verſtand, beweiſt ſein erſtes, großes, ſelbſtändiges Werk, welches er nach ſeiner Rückkehr nach Paris ausführte.

Es war in jener Zeit, als Friedrich der Große ſich lebhaft mit der Sammlung von Werken der beſten franzöſiſchen Künſtler beſchäftigte. Wilhelm Couſtou, der Vater, empfing den Auftrag, eine Gruppe: Mars und Venus, für den König zu liefern. Der vielbeſchäftigte Künſtler trat jedoch die Arbeit ſeinem Sohne ab. Der erlauchte Beſteller machte die Gruppe, welche ſpäter in Sansſouci aufgeſtellt wurde, ſofort zu einem berühmten Werke. Der Hof, Madame de Pompadour, am Ende halb Paris, wallfahrtete nach dem Local, wo der junge Couſtou ſein Werk ausgeſtellt hatte. Die Venus gefiel der allmächtigen Maitreſſe ſo ſehr, daß ſie ſelbſt als Göttin der Schönheit dargeſtellt zu werden wünſchte, dem Künſtler in der Orangerie des Hotel Pompadour ein prachtvolles Atelier herrichten ließ und ſchließlich ſogar in zarte Beziehungen zu dem ſchönen Manne getreten ſein ſoll.*)

Im Uebrigen iſt der letzte Couſtou der unbedeutendſte. Er erſcheint als der Vertreter des aufs äußerſte entarteten Kunſtgeſchmacks; er wollte und begriff nichts Beſſeres, als die widerwärtig-ſüßliche Frivolität, und bei ernſteren Dingen, die Ungeheuerlichkeiten des Jeſuitenſtyls, den er bis auf die Spitze trieb. Beiſpiele für Arbeiten letzterer Art ſind das ſtrahlende, von Engeln angebetete Kreuz am Fronton der Sainte Généviève, die Apotheoſis des heil. Franz Xaver für die Jeſuitenkirche zu Bordeaux u. ſ. w. Er ſtarb 1777.

Trotz ſeiner niedrigen Richtung behauptete der letzte Couſtou in dem hereinbrechenden Niedergange der franzöſiſchen Sculptur eine höhere Stellung, als ſeine Genoſſen, von denen Bouchardon, die Adams, Le Moine, Pajou, beſonders aber Allegrain, der Leibſculptor der Madame Dubarry, ſich in die tiefſte Unſauberkeit des Hofes Ludwigs XV. tauchten, während ein Pigalle und Falconet vergebliche Verſuche machten, den Anforderungen zu genügen, die von den franzöſiſchen Schriftſtellern an gute Kunſtwerke — im Geſchmack des Voltairianismus — gemacht wurden.

*) Vergl. Houssaye, L'art français au XVIII^e siècle. p. 47.

Italieniſche Maler des 18. Jahrhunderts.

Girolamo Pompeo Batoni.

Girolamo Pompeo Batoni.

(1708—1787.)

Bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinaus behauptete Frankreich mit ſeiner Kunſt den ſeit Gründung der Pariſer Akademie erſtrittenen Vorrang. In Spanien wie in Holland ſchien die ſchöpferiſche Kraft der Nation in den letzten Zügen zu liegen. In England regten ſich kaum die erſten Keime einer nationalen Kunſt und Deutſchland, wo die Reformationskämpfe und mehr noch der dreißigjährige Krieg die ſtetige Entwickelung des geiſtigen Lebens der Nation unterbrochen hatte, ſammelte ſeine Geiſter, um vorab zur Erkenntniß des Schönen zu gelangen, bevor es von Neuem als mitwirkender Theil in das europäiſche Kunſtleben eingriff.

Nur Italien ſuchte ſeinen alten Ruhm gegenüber den auf kürzere oder längere Zeit in Rom verweilenden franzöſiſchen Künſtlern zu behaupten. Es wetteiferte mit dieſen in handfertiger Praxis nach beiden Richtungen hin, der akademiſchen im Sinne des Pietro da Cortona oder Carlo Maratta (ſ. Band II, S. 60 und 76) und der naturaliſtiſchen, als deren letzte nachahmungswerthe Größe Luca Giordano (ſ. Band II, S. 106) von der jüngeren Generation angeſehen wurde. Unter dieſen Epigonen erfreute ſich vorzugsweiſe der von Clemens XI. nobilitirte Benedetto Luti (1666—1724), aus Florenz gebürtig aber vorzugsweiſe in Rom thätig, eines ausgebreiteten Rufes. Er malte meiſtens Bilder von kleinerem Maaß-

ſtabe in einer ziemlich geiſtloſen aber gefälligen Manier, die durch ihre freundliche und klare Färbung eine äußerlich angenehme Wirkung fürs Auge haben. Als einer der letzten Caracciſten iſt Marcantonio Franceſchini aus Bologna (1648—1729) ein Schüler des Cignani (ſ. Band II, S. 60) zu nennen. Unter den Nachfolgern des Giordano nahm der Neapolitaner Francesco Solimena (1675—1747) den erſten Rang ein. Ein entſchiedenes naturaliſtiſches Gepräge, in der Weiſe des Caravaggio, trägt Giuſeppe Maria Creſpi (1667—1747) aus Bologna.

Einer etwas ſpäteren Zeit gehörte derjenige italieniſche Meiſter an, in deſſen Gemälden ſich die erſten Spuren eines ernſteren Strebens, eines beſſeren Geſchmacks und eines ſorgfältigeren Colorits finden: Pompeo Girolamo Batoni aus Lucca, wo er im Jahre 1708 geboren wurde. Anfangs zum Goldſchmied erzogen, regte ihn nach der Erzählung Mariette's die Miniaturmalerei einer Tabaksdoſe zuerſt an, ſich im Malen zu verſuchen, indem er das Bildchen copirte. Sein erſter Lehrer war (nach Fiorillo) Sebaſtiano Conca (1679—1764), ein Landsmann und Geiſtesverwandter des Solimena, dem er nach Rom folgte. Auf die Kunſtweiſe des Batoni machten ſich die verſchiedenartigſten Einflüſſe geltend. In Rom lernte er Raſael in ſeinen herrlichſten Schöpfungen kennen und ſchätzen und wandte dem Studium derſelben ſeine ganze Aufmerkſamkeit zu. Indeß wurde ſein richtiges Gefühl für das wahrhaft Große und Schöne, welches ihn ebenſowohl zu den großen Cinquecentiſten wie zu der Antike hinzog, fortwährend beirrt von dem herrſchenden Modegeſchmack, ſo daß er es nicht wagte, ſich gänzlich von dem Manierismus ſeiner Zeit loszuſagen. Denn nicht blos die wohlfeil errungenen Lorbeeren ſeiner kunſtübenden Landsleute lockten ihn auf die allgemein betretene Straße, auch mit den Franzoſen, deren Akademie in Rom viel von ſich reden machte, glaubte er wetteifern zu müſſen. Die pretentiös-theatraliſche Darſtellung ohne den leichtfertigen franzöſiſchen Esprit widerſtrebte aber ganz und gar ſeiner innerſten Natur. Im Grunde fehlte ihm auch die Begabung zu reichen und bewegten Compoſitionen, während er eine Einzelfigur oder eine kleine Gruppe, welche ſeiner Phantaſie keinen kühnen Schwung zumuthete, verſtändig zu entwerfen und in lebendig-graciöſer Haltung darzuſtellen wußte. Intereſſant iſt die Bemerkung, welche Winkelmann in einem Briefe an Muzel-Stoſch vom Jahre 1761 über eine im Geſchmack der Zopfperiode entworfene hiſtoriſche Compoſition Batoni's macht, dem er befreundet war. „Das Gemälde", ſagt er, „ſtellt den Hektor vor, wie er zum letzten Male aus Troja geht,

von Andromache Abschied nehmend u. s. w. . . . . Das Gute dieses Gemäldes besteht allein im Kolorit, welches das Fröhliche, das Schimmernde der Schule von Rubens hat. . . . . Die Zeichnung ist nicht fehlerhaft, aber es fehlt den Figuren der harmonische Geist, und es scheint, der Maler habe sich den Vorwurf seines Bildes von einem jungen Franzosen der Akademie aus dem Gröbsten sagen lassen und sich mit solchen Begriffen an die Staffelei gesetzt. Die Handlung der Figuren ist übertrieben: Andromache ist ausgelassen wie eine Furie; Hektor macht einen Pas wie ein Schüler von Marcel, dem Lehrer der Modegrazie zu Paris, und die Ideen der Köpfe sind unedel. Andromache ist hundert gemeinen Gesichtern nicht in Rom und Florenz, sondern jenseits der Alpen ähnlich. Hektor, der ein junger Prinz war, ist als ein Soldat aus dem dreißigjährigen Kriege hager und abgefallen vorgestellt. Die Architektur im Grunde ist in Absicht der Zeit ganz und gar nicht verstanden. Wollen Sie mit dieser Kritik hervorrücken, so verschweigen Sie meinen Namen, denn Batoni will mein Freund sein, und er ist ein ehrlicher Mann."

Am liebenswürdigsten zeigt sich das Talent Batoni's in der Darstellung jugendlicher Frauengestalten und Kinderengel oder Amorinen. Von Mengs, mit dem er in redlicher Weise wetteiferte, und mehr noch von Winkelmann auf die Antike hingewiesen, vermochte er gleichwohl sich nicht dazu zu bringen, die Strenge der plastischen Formen in der Malerei nachzubilden. Er hielt sich ungleich lieber an ein schönes lebendiges Modell, und wenn deshalb auch, da ihm der Zug zum Idealen fehlte, meist ein moderner, dem Genre verwandter Geist in seiner Auffassung bemerkbar wird, wem möchte nicht der lebendige Reiz mehr anmuthen als die nach abstrakten Regeln construirte marmorkalte Schönheit des deutschen Meisters?

Uebrigens verdankte Batoni die Anerkennung, die ihm erst spät zu Theil wurde, zumeist den Einwirkungen, welche die Forschungen Winkelmanns und die Lehren des Raphael Mengs auf die geltenden Kunstansichten ausübten. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts galt er für den besten Maler Roms, und da der alte Zauber des italienischen Namens auf die Unwissenden noch immer seine Kraft äußerte, so ist es leicht begreiflich, daß eine Menge Fürsten und Herren während ihres Aufenthalts in Rom nur von Batoni gemalt sein wollten. Seine Bildnisse sind lebendig aufgefaßt, wenn in ihnen auch die Individualität, namentlich bei Männerköpfen, lange nicht so kräftig herausgekehrt ist, wie bei den großen Meistern

dieſes Faches. An ſeiner etwas bunten Färbung, die nur ſelten zu reiner Harmonie durchdringt, nahm man zu jener Zeit wenig Anſtoß, da man das Augenfällige liebte, und gern im Farbenſchmuck prangte. Unter den hohen Gönnern, deren Bildniſſe Batoni fertigte, befanden ſich vier Päpſte, Benedikt XIV., Clemens XIII. und XIV. und Pius VI., ferner die Kaiſer Joſeph II. und Leopold II. (im Wiener Belvedere), ſowie die Kaiſerin Maria Thereſia, welche ihn in den erblichen Adelsſtand erhob.

Nach Mengs' Tode behauptete Batoni, trotz ſeines hohen Alters und trotz der Cabalen mißgünſtiger Fachgenoſſen, welche den ehrwürdigen Greis herabzuſetzen und zu kränken ſuchten, die glänzende Stellung die er ſich errungen hatte. Er ſtarb 1787 fünf Jahre früher, ehe Carſtens nach Rom kam, um das, was Mengs und neben dieſem David mit unzureichenden Mitteln gewollt und erſtrebt hatten, mit der hinreißenden Gewalt eines göttlich inſpirirten Geiſtes zur Wahrheit zu machen: die Regeneration der Malerei auf Grund des Studiums der Natur und der Antike.

Das durch Nachbildungen und Kupferſtich, Lithographie und Photographie bekannteſte Gemälde Batoni's iſt wohl die büßende Magdalena in der Dresdener Galerie. „Sie hat zierliche Formen", bemerkt Göthe,*) „anmuthige Züge; man kann dem Werk leicht anſehen, daß der Meiſter ſolches, wenig von der Wahrheit abweichend, einer jungen hübſchen Römerin nachgebildet hat; mit der Reue ſcheint es ihr kaum halber Ernſt, und ſie thut nur bußfertig, um deſto reizender zu erſcheinen." Unbedeutender und ſchwächlich im Ausdruck ſind die beiden andern ebendaſelbſt befindlichen Gemälde, ein auf den in der Ferne erſcheinenden Chriſtus mit theatraliſcher Pantomime deutender Johannes und eine Frauengruppe, welche den Verein der bildenden Künſte darſtellt. In der Münchener Galerie befindet ſich ein Selbſtbildniß des Meiſters, im Berliner Muſeum Amor und Pſyche, von Hymen vermählt, im Wiener Belvedere die Rückkehr des verlornen Sohnes, in der Eremitage zu Petersburg eine heilige Familie. Unter den in den Kirchen Roms befindlichen Werken gilt der Sturz des Zauberers Simon in S. Maria degli Angeli für das Beſte.

*) Winkelmann und ſein Jahrhundert.

Von den übrigen italieniſchen Hiſtorienmalern, welche Zeitgenoſſen Batoni's ſind, verdienen nur noch einige Venetianer beſondere Beachtung, die in Bezug auf das Colorit wenigſtens den alten Ruhm ihrer Lands-

Venus den Amor liebkoſend. Nach Batoni.

leute einigermaßen aufrecht zu erhalten ſuchten. Dieſe ſind: Antonio Baleſtra (1666—1740 oder 1736) aus Verona, der ſich hauptſächlich nach Pietro della Vecchia (1605—1678) gebildet zu haben ſcheint, ferner

deſſen Schüler Pietro Notari (1707—1762), der jedoch in der Färbung ungleich ſchwächer iſt und meiſt eine ganz manierirte Darſtellungsweiſe hat; eines ſeiner beſſeren Werke iſt das Bruſtbild der h. Magdalena in der Dresdner Galerie. An Paolo Veroneſe erinnert vorzüglich Giovan-Battiſta Tiepolo aus Venedig (1692—1769). Eines ſeiner vorzüglichſten Gemälde, das Feſt der Cleopatra*) darſtellend, befindet ſich in der Eremitage zu Petersburg; es iſt vermuthlich daſſelbe, welches Fiorillo (Italien II. S. 187), als vom Grafen Algarotti für den ſächſiſchen Hof angekauft, erwähnt. Tiepolo wurde an den biſchöflichen Hof zu Würzburg berufen, wo er um 1740 das große Deckengemälde des Treppenaufgangs der Reſidenz malte. Von dort folgte er einem Rufe an den ſpaniſchen Hof und ſtarb in Madrid.

Noch haben wir einiger Landſchaftsmaler der italieniſchen Schule zu gedenken, die ſich faſt lediglich auf die Proſpecten- und Vedutenmalerei beſchränkten und in ihren Werken bei einer ungemeinen Wahrheit der Darſtellung in der Farbe und Perſpective doch eigentlich das vermiſſen laſſen, was man als die Poeſie der Landſchaft bezeichnen kann. Der berühmteſte unter dieſen iſt Antonio Canale (da Canal) aus Venedig (1697—1768) und deſſen Neffe Bernardo Belotti, gewöhnlich, wie auch ſein Oheim, Canaletto genannt, (1724—1780). Beide erwarben ſich bedeutenden Ruf und brachten es bei ihrer bewunderungswerthen Geſchicklichkeit zu großem Vermögen. Faſt in allen größeren Reſidenzen Europas waren ſie thätig, Canale hauptſächlich in London, Belotto in Dresden und Warſchau. Ihre Werke trifft man in öffentlichen Galerien ſehr häufig, oft, wie in Dresden, in großer Menge an. Die Bilder des Canale ſind bisweilen von Tiepolo ſtaffagirt. Unter den Schülern und zahlreichen Nachahmern der beiden Meiſter iſt Francesco Guardi (1712—1793) der bedeutendſte.

Ein anderer berühmter Architekturmaler jener Zeit war Giovan-Paolo Panini aus Piacenza (1695—1768). Er war hauptſächlich in Rom thätig, wo er auch ſtarb, und malte vorzugsweiſe Tempelruinen, Vieles nach freier Anordnung. Seine Farbe iſt oft grell, ſeine Behandlung mitunter dekorationsmäßig. Eines ſeiner trefflichſten Gemälde iſt die Innenanſicht von St. Peter im Louvre. Die Figuren, Straßenvolk, Sol-

*) Vgl. Waagen, die Gemäldegalerie der Eremitage. S. 97.

daten u. ſ. w., mit denen er ſeine Landſchaften ausſtattete, ſind gut gezeichnet und lebendig erfunden. Bisweilen wird die Scene zum ausgebildeten Genrebilde.

Wir reihen hier noch den Flamänder Frans van Bloemen (1658 bis 1748) an, der wohl als ein völlig nationaliſirter Italiener betrachtet werden darf. Er malte Landſchaften im Geſchmack des Dughet, dem er vorzugsweiſe nachſtrebte und kam dieſem Meiſter oft ſo nahe, daß man die Werke beider verwechſelte. Die Italiener nannten ihn wegen ſeiner Meiſterſchaft in der Darſtellung der Fernen Orizonte. Er ſtammte aus Antwerpen, kam aber frühzeitig nach Rom, wo er bis zu ſeinem Tode blieb.

Schließlich ſei noch eines Landſchaftsmalers gedacht, welcher ſich dem Genre in der Weiſe des Wouverman nähert, und wie dieſer mit beſonderer Vorliebe das Pferd in friedlicher oder kriegeriſcher Action zum Gegenſtand der Darſtellung machte. Franceſco Caſanova war bei ſeltener Vielſeitigkeit, bei reicher und glücklicher Erfindungsgabe, lebhafter Auffaſſung des Moments und fleißiger Ausführung einer der talentvollſten Maler des vorigen Jahrhunderts. Er wurde 1737 in London geboren, kam aber ſchon mit ſeinem ſechsten Jahre nach Venedig, wo er den Unterricht des oben erwähnten Guardi und des Schlachtenmalers Simonini genoß. Im Jahre 1751 ging er nach Paris auf Veranlaſſung ſeines älteren Bruders, des berüchtigten Abenteurers Jakob Caſanova von Seingalt, mochte ſich aber dem Schlachtenmaler Charles Parocel (ſiehe Seite 78) nicht zur Seite ſtellen und zog es deshalb vor, ſich nach Dresden zu begeben, wo er unter Dietrich ſeine Studien in der dortigen Galerie fortſetzte, indem er namentlich Wouverman und Bourgignon copirte. Vier Jahre ſpäter trat er wieder in Paris auf und eroberte ſich die Gunſt der Kunſtfreunde mit einem großen Schlachtengemälde, welches ihm zahlreiche Aufträge von nah und fern zuführte. Seit 1763 Mitglied der Akademie, fand er es indeß für gerathen, abermals ſeinen Aufenthaltsort zu wechſeln, da ſein verſchwenderiſches Leben ihn in große Schulden geſtürzt hatte. Um ſeinen Gläubigern zu entgehen, nahm er einen Ruf der Kaiſerin Katharina an, in deren Auftrage er die Schlachten der Ruſſen gegen die Türken malen ſollte. Er nahm in Wien ſeinen Wohnſitz und ſtarb in Brühl im Jahre 1805. Außer Schlachtenbildern malte er vorzugsweiſe vortreffliche Thierſtücke, Landſchaften und Genrebilder nach holländiſcher Art und radirte mit geiſtreicher Nadel mehrere Blätter in Kupfer. Seine Gemälde ſind nicht allzu häufig anzutreffen. Man ſieht ein Schlachtenbild im Belvedere

zu Wien, zwei dergleichen im Louvre, wo er auch mit zwei Weide-Landſchaften vertreten iſt, und ein Viehſtück in der Eremitage zu St. Petersburg.

Der jüngere Bruder dieſes Meiſters Johann Caſanova, ein ziemlich untergeordnetes Talent, arbeitete vierzehn Jahre lang in dem Atelier des Raphael Mengs in Rom. Er war mit Winkelmann befreundet, für welchen er viele Werke der antiken Kunſt zeichnete. Später in Dresden lebend, folgte er ſeinem Freunde Dietrich in dem Amte eines Profeſſors der Dresdener Akademie und erwarb ſich durch die Beſorgung von Gemälde-ankäufen in Italien um die Vermehrung der Schätze der dortigen Galerie ein beſonderes Verdienſt. Er ſtarb in Venedig im Jahre 1795.

Deutſche Maler der Zopfzeit.

Anton Raphael Mengs.
Daniel Chodowiecky.
Angelica Kauffmann.
Chriſtian Wilhelm Ernſt Dietrich.

Anton Raphael Mengs.

(1728—1779.)

Wir ſind ſchon im vorigen Abſchnitte dem deutſchen Meiſter nahegetreten, welcher berufen war, in enger Verbindung mit dem edlen, feinfühlenden Winkelmann den Sinn für die einfache Schönheit der antiken Kunſt zu wecken und von der Zopfzeit hinüber die Brücke zu ſchlagen zu der glänzenden Periode der deutſch-römiſchen Schule, die, von Carſtens begründet, noch heute in den greiſen Meiſtern Overbeck und Cornelius ihre ruhmwürdigen Vertreter beſitzt.

Es war für die Entwickelung oder Umkehr des äſthetiſchen Geſchmacks im vorigen Jahrhundert von nicht geringer Bedeutung, daß ſich ein Mengs mit Winkelmann zuſammenfand, daß der ausübende Künſtler die Ideen des Begründers der antiken Kunſtgeſchichte mit Begeiſterung aufgriff und, durch hohe Geiſtesbildung zu ihrem Verſtändniß befähigt, ſeine ganze Kraft daran ſetzte, um im Geiſte der Antike zu ſchaffen und das abgeſtumpfte und verkümmerte Schönheitsgefühl ſeines Zeitalters von Neuem zu beleben und

zum Idealen hinzuziehen. Freilich kann die ſchöpferiſche Kraft des Malers den Vergleich nicht aushalten mit dem Feuergeiſte des großen Denkers und Forſchers, deſſen ſcharfes Auge die Spuren des griechiſchen Geiſtes durch Jahrhunderte zurückverfolgte und mit einem wunderbaren Ahnungsvermögen die Lücken ergänzte, welche die Reſultate der Forſchung nicht auszufüllen vermochten. Mengs Bedeutung liegt deshalb auch nicht ſo ſehr in dem, was er als Künſtler geleiſtet, ſondern in dem, was er gewollt und erſtrebt und wozu er eine weitergreifende Anregung gegeben hat. Er war ein Eklektiker und läßt ſich als ſolcher am eheſten mit Agoſtino Caracci vergleichen, obwohl er auch dieſem in Anſehung der Erfindungsgabe, in der Kraft und Beſtimmtheit des Ausdrucks nachſtehen mag. Auch iſt nicht abzuleugnen, daß es Mengs nicht ganz gelang, ſich von den corrupten Schönheitsbegriffen ſeiner Zeit zu emancipiren. Es erging ihm wie Canova, der auch oft von dem Eindrucke gezierter Sitten, friſirter Haare und anderer Wunderlichkeiten bemeiſtert wurde.*) Nicht ſo ſehr die innere Stimme, als der unabläſſige Zwang ſeines Vaters und Erziehers, man könnte auch ſagen die Macht der Gewohnheit, führte Mengs der Kunſt zu, und es iſt ein einzig daſtehendes Factum, daß die unerhörte Härte, mit welcher ein Vater ſeinen Sohn von früheſter Jugend zum Zeichnen und Malen anhielt, zwar nicht einen zweiten Rafael, aber doch einen Maler bilden konnte, der durch den Ernſt ſeines Strebens, durch edles Wollen die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen überragte, mit keinem aber, wenn man von der ängſtlichen Behandlung, die ihm in Folge ſeiner Erziehung anklebte, abſieht, in Bezug auf techniſche Fertigkeit den Vergleich zu ſcheuen hat.

Zur näheren Charakteriſtik des Meiſters mögen hier die Worte Ramdohrs eine Stelle finden, die, vor mehr als achtzig Jahren geſchrieben, im Weſentlichen ihre Bedeutung behalten haben.

Anton Raphael Mengs, ſagt Ramdohr**), erhielt mit Raphael Sanzio da Urbino beinahe dieſelbe frühere Bildung. Auch er wurde jung an Treue der Nachahmung und ſorgfältige Beobachtung der Verhältniſſe gewöhnt, auch er beſaß beinahe von ſeiner Kindheit an ein Auge, das richtig ſah, und eine Hand, die willig folgte; die frühere Bekanntſchaft mit den Meiſterſtücken der alten und der neueren Kunſt hatte er vielleicht zum voraus; er ward ein großer Maler, ein brauchbarer Schriftſteller in ſeinem Fache; — und ward kein Sanzio.

*) Rumohr, Ital. Forſchungen I. S. 135.

**) Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipzig 1787. I. S. 183 u. ff.

Es ist wahr! Niemand kannte besser als unser Landsmann die Maaße und die Forderungen, die man an einen Künstler in Rücksicht auf das Talent der Ausführung zu machen berechtigt ist. Man darf auch dreist sagen, daß er sie in diesem und jenem seiner Bilder in einer Vereinigung befriedigt hat, die uns bis dahin unbekannt geblieben war. Allein dies gilt nur von Werken von einfacher Zusammensetzung, von einzelnen Figuren, deren wohlgefällige Gestalten sich unter dem Charakter stiller Eingezogenheit, heiterer Ruhe und des kindlichen Reizes zeigen. In größeren Zusammensetzungen, deren Interesse auf dem Ausdruck nach außen gerichteter Affekte, vollständig sichtbar motivirter Handlungen, hoher Bedeutung und völliger Uebereinstimmung jedes einzelnen Theiles zum Ganzen beruht, zeigen sich alle die Mängel, die das Talent von dem Genie unterscheiden.

Mengs erfand mit Mühe: er hatte keinen Reichthum an Ideen, keine Erfindsamkeit, und was schlimmer war, er besaß keine Einbildungskraft. Ich rede von der Einbildungskraft, die eigentlich den Maler macht: von der Gabe in unserer Seele ein Geschöpf zu brüten, zu dem vielleicht unzählige Erfahrungen im Einzelnen den Stoff gegeben haben, das aber wie ein Ganzes auf einmal, mit allen den ergreifenden Details der Wahrheit auffsteigt, womit wir im Leben zum ersten Male einen Gegenstand erblicken; von der Gabe das Bild von mehreren zu einem Auftritt vereinigten Figuren, jede mit ihrem eigenthümlichen Ausdruck, Form, Farbe, Beleuchtung, und dann wieder in ihrer Einheit, in ihrer Uebereinstimmung die ganze Zeit der langwierigen mechanischen Behandlung hindurch unverrückt festzuhalten, dazu zu setzen, davon abzunehmen, ohne daß die erste ursprüngliche Idee eine wesentliche Veränderung leiden könnte.

Diese göttliche Gabe scheint mir nicht der Antheil des Raphael Mengs gewesen zu sein. Sanzio schuf in seinem Kopfe und verbesserte nach den Antiken und den Werken seiner Vorgänger; Mengs las das Beste aus den Antiken und den Neueren zusammen, und schuf auf dem Plane des Bildes. Die Werke des Erstern gleichen dem Guß eines Spiegels, den ein Hauch über die Fläche geblasen hat, die Werke des Letztern eingelegter Arbeit, die durch den Fleiß des Florentiners aus kostbaren Ueberbleibseln des Alterthums zusammengefügt worden. Ich rede von weitläufigen Compositionen.

Das Gefühl sittlicher Schönheit, und die Empfindung des sinnlich Schönen hängen vielleicht in dem Geiste des Menschen von einer und derselben Fähigkeit ab. Die verschiedene Richtung, welche ihr äußere Ver-

hältniſſe und begleitende Seelenkräfte in der Anwendung geben, bringt vielleicht ihren Productionen bald den Namen eines ſchönen Kunſtwerks zu Wege, bald den Namen einer ſchönen That. Um in den ſtillen Scenen des Mittelſtandes, um im engen Zirkel häuslicher Verbindungen, als Weiſer, Freude und Heiterkeit um ſich her zu verbreiten, bedarf es nur eines ſanften Charakters, gemäßigter Affekte, und einer ruhigen Achtſamkeit auf das, was andere um uns liebenswerth macht. Aber um als Held in den verwickeltſten Lagen eines Staats, deſſen Stütze mit Aufopferung der theuerſten Verhältniſſe zu werden, müſſen wir die Tugend mit Leidenſchaft lieben, wir müſſen ſie verkörpert ſehen, ihr Glanz muß in uns das Ideal einer Vollkommenheit wecken, das nur unſern Verhältniſſen, unſern Kräften, mit einem Worte: uns gehört. So wie der Ton eines muſikaliſchen Inſtruments den Geiſt eines Compoſiteurs in eine Schwingung ſetzt, in der er ungehörte Töne aus ſich ſelbſt hervorruft, ſo können große Beiſpiele im Einzelnen zwar die Stimmung zur Größe, nicht aber ihre völlige Harmonie hervorbringen. Der Geiſt des Alexander belebte einen Cäſar, durch Nachahmung ſeiner Thaten entſtand nur ein Karl der Zwölfte.

Mengs ſah das Schöne in den Werken der Alten ein, er begriff es, und lieferte hier und dort glückliche Nachbildungen ſchöner Geſtalten; Raphael ward durch ihren Anblick begeiſtert, er zündete, dem Prometheus gleich, ſeine Fackel an dem himmliſchen Feuer an, und ihr Abglanz warf nicht Schatten von Göttern hin, ihre Wärme belebte Menſchen, ſeine eigenen Geſchöpfe.

Wahrnehmung des Guten und Schönen heißt im Allgemeinen Geſchmack. Aber in der Art der Anwendung iſt deſſen Weſen ſehr verſchieden. Der eine Menſch hat ihn durchs Gefühl, der andere hat ihn durch Nachdenken; der eine weiß die Gründe ſeines Urtheils trefflich aus einander zu ſetzen, der andere ſchafft ſtatt aller Antwort. Es ſcheint daß bei dem erſten die Vernunft im genaueren Verbande mit dem Scharfſinn ſteht, bei dem andern der Scharfſinn mit dem Herzen und der Einbildungskraft. Dem bildenden Künſtler iſt die letzte Art zu wünſchen, dem Beſchauer des Gebildeten kann die erſte genügen. Mengs hat viel über den Geſchmack geſchrieben; wir vermiſſen ihn oft in ſeinen Gemälden.

Dieſe Betrachtungen können dem Urtheil über das Verdienſt unſers Mengs, als Maler, zur Grundlage dienen. Er hat einzelne Figuren mit dem Charakter einer lieblichen Heiterkeit vortrefflich gedacht und ausgeführt. Dies erſtreckt ſich jedoch bei weiblichen und männlichen ſelten weiter als auf das Alter, dem jene Eigenſchaften vorzüglich eigen ſind: des Kindes,

des Jünglings, und des Mädchens, beide an den Grenzen der Pubertät. Menschen, die bei wachsender Geistesstärke Formen von hoher Bedeutung, den Ausdruck heftiger Affekte zeigen, sind ihm selten geglückt. Seine größeren Compositionen sind nicht häufig mit wahrer Rücksicht auf den Zweck und die Wirkung der Kunst erfunden und angeordnet, und es fehlt beinahe durchaus an jener Harmonie aller Theile zum Ganzen, die eine Arbeit zu einem Kunstwerke macht. — Soweit Ramdohr.

Der Vater unseres Künstlers, Ismael Mengs (geb. 1690 in Kopenhagen), war als Miniaturmaler am Hofe Augusts II. angestellt und leistete Vorzügliches in der Emaille- und Porzellanmalerei. Er war einer der wunderlichsten Menschen, die je die Sonne beschienen. Melancholisch und verschlossen gegen die Außenwelt, zeigte er sich nur für zwei Dinge besonders empfänglich, für Musik, — er selbst blies eifrig die Flöte — und für ein Glas gutes Bier. Sein in einem abgelegenen Theile Dresdens befindliches Haus war für Jedermann verschlossen; ja er soll sogar alle Mittel angewandt haben, um zu verheimlichen, daß er verheirathet war, und, da dies nicht wohl unbekannt bleiben konnte, doch darüber Zweifel zu verbreiten gewußt haben, ob und wieviel Kinder er von seiner Frau besaß. Er pflegte deshalb, wenn seine Gattin, die aus der Lausitz gebürtig war, ihrer Niederkunft entgegensah, mit ihr in irgend ein Landstädtchen jenseits der sächsischen Grenze zu gehen, um erst, wenn das neugeborene Kind einige Wochen alt war, in aller Stille nach Dresden zurückzukehren. Dieser Laune verdankt die Stadt Außig in Böhmen den Ruhm, die Vaterstadt des Anton Raphael Mengs zu sein, der hier im Jahre 1728 geboren wurde.*) Der Vater war glücklich über die Geburt des Knaben, da er ihn, wie sonst wohl nur Fürsten pflegen, im Voraus zu großen Zwecken ausersehen hielt und nichts Geringeres aus ihm zu machen hoffte als einen Maler, der die Vorzüge Rafaels mit denen des Antonio Allegri vereinigen würde. Deshalb nannte er ihn Anton Raphael, und gab ihm den Zeichenstift schon als Spielzeug in die Hand, noch ehe das Kind vielleicht die ersten Worte zu stammeln wußte.

Anton Raphaels Mutter starb frühzeitig, nachdem sie vier Kindern das Leben gegeben, zwei Söhnen und zwei Töchtern, von denen unser Meister

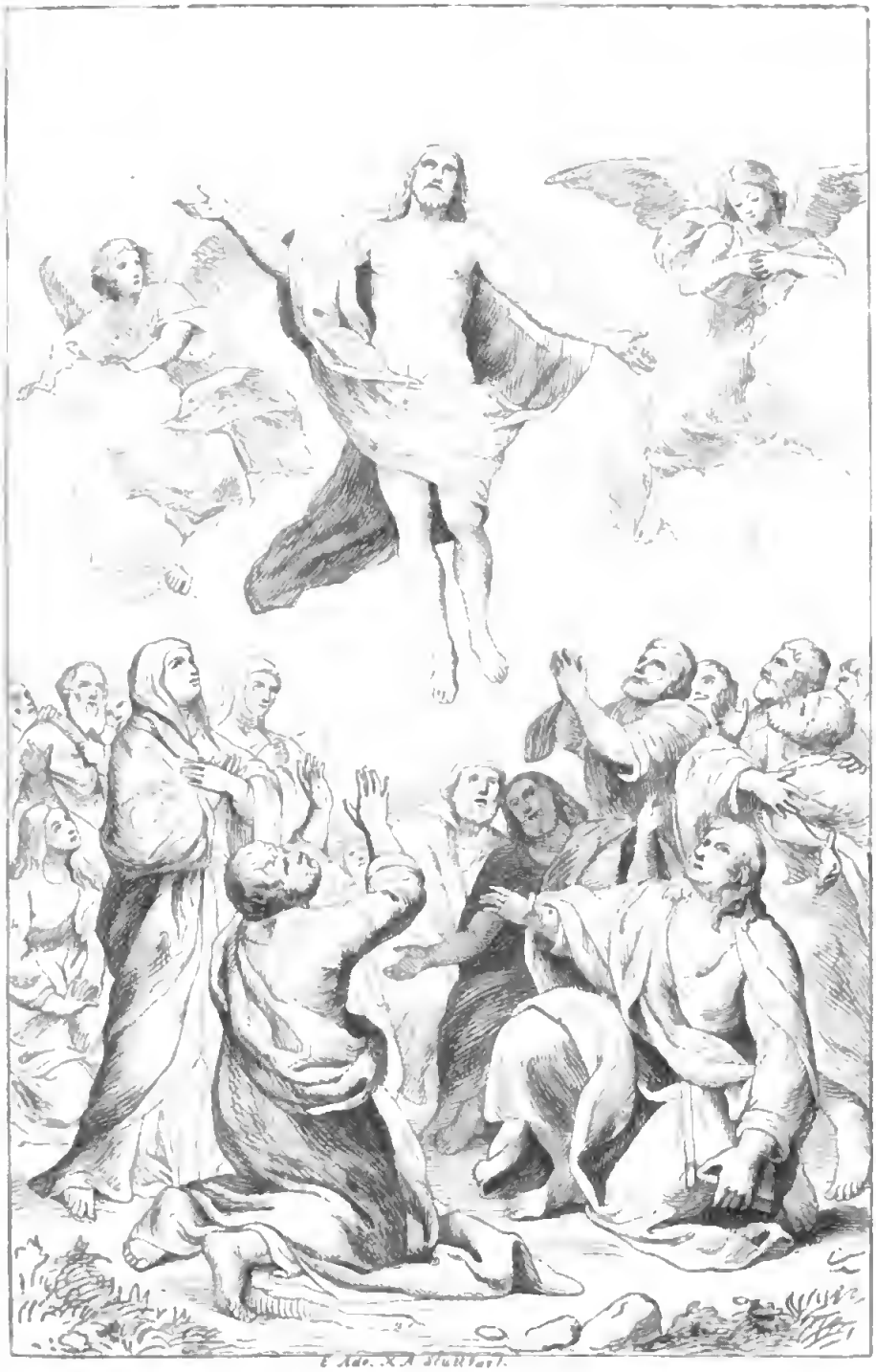
*) Vergl. die Einleitung in der deutschen Ausgabe von Mengs Schriften — herausgeg. von G. Schilling (Bonn 1843.) — und die ebenda wiedergegebene Lobschrift Bianconi's, des Leibarztes August's III., der mit Mengs befreundet war.

der dritte in der Reihe war. Ismael Mengs, der wenig von religiöſen Dingen hielt und ſich zu keiner beſtimmten Kirche bekannte, ſcheint auch in ſittlicher Beziehung keine empfehlenswerthen Grundſätze gehabt zu haben. Nach dem Tode ſeiner Frau, welche er wohl auch nur als Magd behandelt hatte, wirthſchaftete er mit einer Magd, die mit den armen Kindern ſchwerlich glimpflicher umgegangen ſein mag als der barbariſche Vater, der das geringſte Vergehen mit Ruthenſchlägen ahndete und ſtets geneigt war, ſeinen Unmuth und Zorn an der jungen Brut auszulaſſen. Von früh an, bis der Tag zu Ende ging, mußten die Kinder zeichnen, und wehe ihnen, wenn ſie durch Trägheit oder Unachtſamkeit den Zorn ihres tyranniſchen Zuchtmeiſters erregt hatten. Der ältere Bruder Raphaels entwich deshalb eines Tages aus dem väterlichen Hauſe und entkam glücklich nach Böhmen, da der Vater keinen Schritt that, ſeiner wieder habhaft zu werden.

Bis zu ſeinem dreizehnten Jahre hatte Raphael Mengs die Welt außerhalb ſeines väterlichen Hauſes nur zur Nachtzeit bei Mondenſchein kennen gelernt, da der Vater ſeine drei Kinder nur an die friſche Luft zu führen pflegte, wenn der Schlaf die Augen der Nachbarn geſchloſſen hatte. Da trat plötzlich eine große Umwandlung in dem bisherigen Einerlei des häuslichen Lebens ein. Ismael Mengs hielt die Zeit für herangekommen, wo ſeine eigne Unterweiſung dem jungen Raphael keine Vortheile mehr bringen könne. Er wollte ihn auf einmal inmitten der Meiſterwerke verſetzen, welche Rom von alter und neuer Kunſt bewahrte. Vom Könige mit einem Urlaub auf drei Jahre verſehen, brach er mit der ganzen Familie, mit Sack und Pack auf und quartirte ſich, in Rom angekommen, in unmittelbarer Nähe der Peterskirche ein.

Indeſſen änderte dieſer Wechſel des Aufenthalts wenig in der äußeren Lebensweiſe des jungen Mengs. Täglich erhielt er ſein Penſum bezüglich der Studien, die er im Vatikan nach den Werken Rafaels und Michelangelo's zu machen hatte. Mit einem Stück Brod und einem Trunk Waſſer verſehen, hielt er den Tag über aus, aber vielleicht freudiger und mit größerer Liebe zur Sache, je mehr allgemach ſeinem hellen Verſtande und ſeiner geweckten Empfindung die Schönheit und der Gedankenreichthum jener erhabenen Schöpfungen des Cinquecento aufging. Abends, wenn er noch bei Lampenlicht eine Stunde lang nach einem Gypsmodell gezeichnet hatte, theilte er die Mahlzeit des ſchweigſamen Vaters, der einen guten Tiſch nicht minder liebte, wie einen kräftigen Trunk.

Als die Mengs'ſche Familie nach Ablauf des dreijährigen Urlaubs wieder



Himmelfahrt Chriſti. Nach dem Altargemälde von Raphael Mengs in der Dresdener Hofkirche.

nach Dresden zurückkehrte, war der Vater wie ehedem darauf bedacht, das alte Abſperrungsſyſtem einzuführen, um die volle Gewalt über Anton Raphael und ſeine Geſchwiſter zu behaupten. Aber bald trat ein glücklicher Umſtand ein, der den kunſtfertigen Jüngling aus der ſklaviſchen Abhängigkeit, in der er bisher zu ſeinem Vater geſtanden, befreite. Ein italieniſcher Sänger, Namens Annibali, an der königlichen Oper in Dresden angeſtellt, wußte ſich mit Liſt den Eingang in das Haus des alten Mengs, der von ſeinem Geſange entzückt war, zu verſchaffen. Er ſah unſern ſechszehnjährigen Künſtler, der ſich gerade mit Paſtellmalerei beſchäftigte, arbeiten und, verwundert über die Geſchicklichkeit des Knaben, verrieth er die Entdeckung, die er gemacht hatte, an den Beichtvater des Königs, der natürlich die Neuigkeit zu gelegener Stunde bei Hofe auskramte. Vater und Sohn wurden bald darauf vor Auguſt III. beſchieden. Um ſich von dem Talente des jungen Mengs zu überzeugen, forderte der König ihn auf, ſein Portrait in Paſtell zu malen. Das in kurzer Zeit beendete Bildniß erregte die allgemeine Bewunderung des Hofes und beſtimmte den König, dem jugendlichen Meiſter den Titel eines Cabinetsmalers zu verleihen und ihm neben freier Wohnung eine jährliche Penſion von 600 Thalern zu bewilligen, während jede ſeiner Schweſtern mit einem Jahrgehalt von 300 Thalern bedacht wurde.

Indeß kam nur wenig von dieſen Vergünſtigungen den Kindern zu Gute, da der alte Mengs nach wie vor ſeine väterliche Autorität zu bewahren wußte, und, an ſklaviſchen Gehorſam gewöhnt, mochten es weder der Sohn noch die Töchter wagen, Einwendungen gegen die Willkür zu erheben, mit welcher der Vater, ohne liebenswürdiger geworden zu ſein, über die ihnen zukommenden Einnahmen verfügte.

Zu ſeiner völligen Ausbildung fehlte unſerm Meiſter nur noch die Fertigkeit in der Oel- und Freskomalerei. Es lag in dem Studienplane des Vaters, den Sohn das eigentliche Malen erſt lernen zu laſſen, nachdem Auge und Hand völlige Herrſchaft über die Linie gewonnen hatten. Anton Raphael fühlte ſelbſt den Mangel, der ihn von den großen Meiſtern ſeiner Kunſt trennte und drängte deshalb zu einer zweiten Reiſe nach Italien, um nun durch das Studium Coreggio's und der Venetianer dem Unterrichtswerke des Vaters den Abſchluß zu geben. Ohne Zögern gewährte Auguſt III. ihm und ſeinem Vater einen Urlaub von wiederum drei Jahren, und die ganze Familie mit Einſchluß der alten Magd traf im Jahre 1746 nach kurzem Aufenthalte in Parma, Ferrara und Bologna wohlbehalten in Rom ein.

Digitized by Google

Während dieses zweiten römischen Aufenthalts begann das Verhältniß zwischen Vater und Sohn für diesen immer unerträglicher zu werden, vollends als der Letztere Zuneigung zu der schönen Tochter eines im Vatikan angestellten Aufwärters gefaßt hatte und auf Heirathsgedanken verfiel. Das Mädchen hatte ihm als Modell zu einer heiligen Familie gesessen, dem ersten größeren Werke in Oel, welches er nach eigner Composition auszuführen gedachte. Die Liebe überwand die Schüchternheit des Jünglings, der vielleicht zum ersten Male in seinem Leben eine Menschenseele fand, der er zutraulich und unbesorgt entgegentreten durfte. Natürlich sträubte sich der Vater, seine Einwilligung zu ihrer Verbindung zu geben; aber mit Hülfe der Geistlichkeit, die sich ins Mittel schlug, da Mengs bereit war, in Gemeinschaft mit seinen beiden Schwestern zur katholischen Religion überzutreten, gelang es, den väterlichen Widerspruch wirkungslos zu machen. Als an der Sache nichts mehr zu ändern war, trat auch der alte Mengs, weil er zweierlei Religionen in einem Hause nicht für zweckmäßig hielt, zum Katholicismus über.

Während seines zweiten römischen Aufenthaltes begann unser Meister durch seine Arbeiten bereits einiges Aufsehen zu erregen. Einzelne angesehene Kunstfreunde suchten den jungen deutschen Maler auf, um seine heilige Familie und ein Bildniß seines Vaters, welches er gemalt hatte, in Augenschein zu nehmen. Da sich nunmehr die Aussichten für sein Fortkommen von Tag zu Tag günstiger gestalteten — sein Uebertritt zur katholischen Religion trug wohl auch Etwas dazu bei — so wäre er gern in Rom geblieben, zumal da seine junge Frau diesen Wunsch kräftig unterstützen mochte. Aber der Urlaub des Königs von Polen lief ab, und kurze Zeit nach seiner Hochzeit brach Mengs — er war damals einundzwanzig Jahre alt — mit seiner ganzen Familie wieder nach Dresden auf. Das Interesse, mit welchem man seiner Ankunft am sächsischen Hofe entgegensah, erhielt einen besondern Zuwachs durch die Nachricht, daß er eine Römerin von ausnehmender Schönheit*) als Gattin mit sich heimführe. Die königliche Familie empfing ihn mit Auszeichnung. Man rühmte die Fortschritte,

*) Winkelmann bestätigt mehrfach in seinen Briefen den guten Geschmack, welchen Mengs bei der Wahl seiner Gattin bekundet hatte. „Ich wurde," schreibt er u. A. in seinem XXVI. Briefe (Göthe, Winkelmann und sein Jahrhundert), „damals zu allererst in das weibliche Geschlecht verliebt, und wie hätte ich einer so hohen Schönheit, wie meine Freundin ist, und die mir allein auf meine Seele anbefohlen war (während eines Sommeraufenthalts), widerstehen können?"

die das von ihm in Rom gefertigte Gemälde, die heilige Familie darſtellend, bekundete, und eröffnete ihm die glänzendſten Ausſichten. Der bisherige Hofmaler des Königs, Louis Silveſtre, räumte ihm auch allſogleich freiwillig das Feld, indem er ſich aus Geſundheitsrückſichten nach Paris zurückzog. An ſeiner Statt wurde Mengs im Jahre 1751 zum erſten Maler ſeiner polniſchen Majeſtät ernannt.

Gutmüthigkeit, lange Gewöhnung und das Gefühl der Dankbarkeit hatten den Meiſter bisher verhindert, ſeinem Vater, der nach wie vor ſeine Stellung als Vormund, Vermögensverwalter oder Chef des Hauſes behaupten wollte, das bisherige Verhältniß aufzukündigen. Da es der Alte aber gar zu arg trieb und in roher und grob verletzender Weiſe ſich Verdienſt und Einnahmen ſeiner Kinder anmaßte, dieſen aber kaum das zum Leben Nothdürftigſte zukommen ließ, ſo ſchlugen ſich Freunde und Gönner ins Mittel, um Mengs nebſt ſeiner Frau und ſeinen Schweſtern aus den Händen des herrſch- und habgierigen Alten zu befreien. Dazu erhöhte der König ſein Jahrgehalt auf 1000 Thaler, ſo daß er ein gutes Auskommen gehabt haben würde, wenn ſeine einſeitige Erziehung ihn nicht in Bezug auf finanzielle Angelegenheiten völlig auf kindlichem Standpunkte belaſſen hätte. Seine ſchöne junge Frau mochte vielleicht auch keinen ſonderlich wirthſchaftlichen Sinn beſitzen, um die üblen Folgen der Unbedachtſamkeit, der Zerſtreutheit und des Leichtſinns, den Mengs in Geldangelegenheiten bekundete, abwehren zu können. So kam es denn, daß die Gutmüthigkeit und Unerfahrenheit des Meiſters — der, ohne das Geld anzuſehen, ähnlich wie Dürer und Rembrandt, die nutzloſeſten Gegenſtände, die ihm gerade gefielen, in ſeinen Beſitz zu bringen geneigt war — häufig mißbraucht wurde und daß er, trotz der hohen Preiſe, mit welchen ſpäter ſeine Arbeiten bezahlt wurden, faſt niemals aus Finanznöthen herauskam.

Im Uebrigen darf man nicht allzu unbillig von der Handlungsweiſe des alten Ismael denken, der das Glück, welches ſein Sohn machte, als ſein väterliches Verdienſt in Anſpruch nahm und nun, da er ſein pädagogiſches Bemühen mit Erfolg gekrönt ſah, ſich nicht nur an dem Ruhme des jungen Raphael erfreuen, ſondern auch den Lohn ſeiner Anſtrengungen einziehen wollte. Es ſcheint auch, als habe man den Vater Mengs' immer ſchwärzer gezeichnet, als er es verdiente; denn es kann unmöglich geleugnet werden, daß Ismael eine für ſeine Zeit nicht geringe allgemein-wiſſenſchaftliche Bildung beſeſſen und daß der Unterricht, welchen er ſeinem Sohne ertheilt, ſich weit über die engen Grenzen des Faches ausgedehnt haben muß.

Wie hätte dieser es sonst zu einer solchen Gewandtheit des schriftlichen Ausdrucks, zu einer solchen Belesenheit, namentlich in der alten Literatur, bringen können, ja, wo hätte er den Muth und das Geschick hergenommen, sich in philosophisch-theoretische Erörterungen über das Wesen und die Geschichte der Kunst einzulassen, wie würde sich seine hohe Begeisterung für das Schöne und Erhabene erklären, wenn ihm sein Vater nur das Bild eines verschrobenen Sonderlings und cynischen Culturverächters geboten hätte? Als Winkelmann nach Rom kam, im Jahre 1755, fand er bereits an dem damals siebenundzwanzigjährigen Manne einen treuen Rathgeber und Freund.*) Wenn aber auch der Einfluß des großen Kunstforschers auf die Geistesbildung des Malers hoch angeschlagen werden kann, so würde Mengs doch in diesem Alter schwerlich den versäumten Jugendunterricht so weit nachgeholt haben, um eine Abhandlung wie seine „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei" (Zürich, 1762) zu Stande zu bringen.**)

Im Jahre 1751 erhielt Mengs den ersten größeren Auftrag vom Könige, wohl geeignet sein Talent und seine Fertigkeit in jeder Weise zu erproben. Bisher meist nur mit Portraits und kleineren Arbeiten beschäftigt, sollte er jetzt Hand an ein großes Altarwerk legen, welches bestimmt war den Hauptschmuck der eben im Bau vollendeten Hofkirche zu bilden, jenes classischen Erzeugnisses der Zopfarchitektur, welches der äußeren Physiognomie Dresdens einen nicht zu verachtenden malerischen Reiz verleiht. Wunderbar genug! Der strenge Stylist, der Verehrer der Antike und der einfachen Formschönheit Rafaels sollte den Schlußstein zu der künstlerischen Decoration eines Gebäudes liefern, an welchem bereits Sculptur

*) Aber, sagt Göthe, Winkelmann hätte lange Zeit in den weiten Kreisen alterthümlicher Ueberbleibsel nach den werthesten, seiner Betrachtung würdigsten Gegenständen umhergetastet, hätte das Glück ihn nicht sogleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen eigenes großes Talent auf die Alten und besonders die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt, was unserer Aufmerksamkeit werth ist. Hier lernte dieser die Schönheit der Formen und ihrer Behandlung kennen, und sah sich sogleich aufgeregt, eine Schrift vom Geschmack der griechischen Künstler zu unternehmen.

**) Vergl. Göthe's und Winkelmanns anerkennende Urtheile über diese Abhandlung in Winkelmann u. s. Jahrh. (1805) S. 291. Mengs kam freilich nicht weit über den Standpunkt früherer Kunsttheoretiker hinaus; dennoch enthält jene Schrift Vieles, was noch heute für Künstler beherzigenswerth ist. Vergl. auch Rumohr, Ital. Forschungen. I. S. 3. Anmerk.

und Malerei in zwangloſem Spiel ihre bunten und krauſen Einfälle verſchwendet hatten.

Mengs glaubte nur in Rom, in der Nähe der großen Schöpfungen Rafaels die ihm geſtellte Aufgabe würdig löſen zu können. Der König ertheilte ihm bereitwilligſt die Reiſeerlaubniß, und, diesmal ſeinen Vater und den alten Hausdrachen von Magd zurücklaſſend, kam er in Begleitung ſeiner Frau, einem jüngſt geborenen Töchterchen und ſeinen beiden Schweſtern glücklich im Herſt des Jahres 1751 wieder in der ewigen Stadt an. Da ſeine Baarſchaft ſehr zuſammengeſchmolzen war, ſo mußte er zunächſt darauf Bedacht nehmen, die Unterſtützung einiger reichen Kunſtfreunde zu gewinnen, und wandte ſich deshalb an den Cardinal Archinto. Dieſer Prälat, welcher ſich auch ſpäter um Winkelmann bemühte, beauftragte ihn mit einer Darſtellung Chriſti in der Wüſte. Das Bild ſollte als Seitenſtück zu einem Gemälde Rafaels, Johannes in der Wüſte, dienen, ein Grund mehr, um den Künſtler zur Aufbietung ſeiner ganzen Kraft zu ſpornen. Wirklich fiel die Arbeit ſo vorzüglich aus, daß ſelbſt Bateni und andere Kenner und Fachgenoſſen das Bild für einen aufgefriſchten Rafael nahmen. Archinto war darüber höchlich erfreut und wußte dafür zu ſorgen, daß der Name des Meiſters, der bisher noch wenig gegolten hatte, bald mit großen Lobpreiſungen in ganz Rom genannt war. Das war für Mengs ein großer Gewinn; denn nun begannen die reichen Kunſtſammler unter dem engliſchen Adel, die ſich in Rom aufhielten, — eine Kundſchaft, die jeder andern vorzuziehen, — dem trefflichen Künſtler ihre Gunſt zuzuwenden. Einer der eifrigſten britiſchen Kunſtmäcene, der Lord Northumberland, beauftragte ihn mit einer Copie von Rafaels Schule von Athen, welche mit anderen Copien nach den berühmteſten Malerwerken Roms eine Galerie des Schloſſes Northumberlandhouſe zieren ſollte. Das rieſige Gemälde, im Jahre 1755 vollendet, befindet ſich noch jetzt an dem Platze, für den es beſtimmt war, und iſt nach Waagens Urtheile*) die beſte Copie, welche je von jenem Meiſterwerke des großen Urbiners angefertigt wurde.

Während Mengs mit dieſer und anderen Arbeiten beſchäftigt war, verlor er den Hauptzweck ſeines Aufenthalts in Rom nicht aus dem Auge. Er war gerade damit beſchäftigt, die erſte Hand an das koloſſale Gemälde der Himmelfahrt Chriſti zu legen, welches den Hauptaltar der Dresdener Hofkirche ſchmücken ſollte, als unerwartet ſich ſein Vater und deſſen Magd

*) Waagen, Kunſtwerke und Künſtler in England. I. S. 455.

bei ihm einſtellten. Glücklicherweiſe war die Wohnung des Meiſters ſo beſchränkt, daß er keine Gäſte aufnehmen konnte, ein Umſtand, der den Alten, ohne daß er ſich verletzt fühlen durfte, nöthigte, eine beſondere Wohnung mit ſeiner Lebensgefährtin zu ſuchen. Auf dieſe Weiſe gingen Mengs, ſeine Frau und Schweſtern, von denen die eine einen Maler Namens Anton Maron aus Wien heirathete, den ewigen Vexationen aus dem Wege, welche das Zuſammenleben mit dem Alten und ſeiner Magd zur Folge gehabt haben würde. Ismael Mengs kehrte übrigens ſchon im folgenden Jahre, nachdem die Magd in Rom ſeine Gattin geworden war, nach Dresden zurück, wo er 1764 ſtarb.

Eine erfreulichere Ueberraſchung wurde Mengs im Jahre 1755 durch die Ankunft Winkelmanns bereitet, der von dem berühmten Maler Dietrich an ihn empfohlen worden war.*) Auf die hohe Bedeutung, welche der freundſchaftliche Verkehr und der rege Gedankenaustauſch mit dem gelehrten Erforſcher der alten Kunſtgeſchichte für Mengs hatte, iſt ſchon oben hingewieſen worden. Beide hoben und förderten ſich geiſtig ſowohl wie in ihrer äußeren Lebensſtellung. Beide verkehrten in denſelben Kreiſen und mit der Elite der vornehmen Welt, die ihre Verdienſte willig anerkannte, wie die Cardinäle Albani und Paſſionei. Es war lange Jahre her, daß deutſche Kunſt und Wiſſenſchaft in Rom zur Geltung gekommen war; jetzt aber überſtrahlten die beiden ernſten, edelgeſinnten Männer durch ihr Wiſſen und Können alle Nebenbuhler, fremde wie einheimiſche, die ihnen etwa den Rang ſtreitig zu machen wagten. Natürlich regten ſich auch Neid und Mißgunſt, um das Verdienſt des deutſchen Meiſters herabzuſetzen. Wie wenig aber die Ränke und Cabalen ſeiner Neider Erfolg hatten, zeigte ſich bald in dem Zulauf von jüngern und ſelbſt ältern Malern, die bei Mengs Unterricht und Belehrung ſuchten, ſeitdem er (1754) die Leitung der neuen Malerakademie auf dem Capitol übernommen hatte. Auch fehlte es ihm nicht an äußeren Auszeichnungen, unter denen wir nur ſeiner Erhebung in den Ritterſtand durch den Papſt Benedict XIV. Erwähnung thun.

*) Mein gutes Glück, ſchreibt Winkelmann in ſeinem XVI. Briefe, hat gewollt, daß mir der Hofmaler Dieterich, mein ſehr guter Freund, ein Schreiben an Herrn Mengs, Premier Peintre du Roi de Pologne, gegeben, worin er ihn gebeten, mich als ſeinen beſten Freund anzuſehen. Ohne dieſen Mann würde ich hier, da man mich mit keiner Adreſſe verſehen, wie in einer Einöde geweſen ſeyn. Ich bringe die meiſte Zeit bey ihm zu; und durch ihn habe ich verſchiedene Adreſſen erhalten, und er iſt der Mann, der mir hier in Allem nützlich ſeyn kann. Selbſt dieſen Brief ſchreibe ich in ſeinem Zimmer unter der Zeit, daß er die Academie in ſeinem Hauſe hält.

Seit dem Ausbruche des Siebenjährigen Krieges war Mengs ganz auf ſeine eigenen Mittel angewieſen, da die polniſch-ſächſiſche Herrlichkeit und damit auch die Zahlung ſeines Jahrgehalts ein Ende hatte. Um nun ſeinem Namen neuen Klang zu geben und ſich ſein Fortkommen in Rom auf jede Weiſe zu ſichern, übernahm er im Jahre 1757 unter ähnlichen Bedingungen, wie ſie einſt dem Andrea del Sarto von den Servitermönchen geſtellt wurden, die Ausführung eines großen Freskogemäldes für die Kirche der Cöleſtiner, San Euſebio, den Heiligen in der Glorie darſtellend. Obwohl es ſein erſter Verſuch al fresco war, ſo zeigte er doch, daß er die Technik vollkommen beherrſchte. Das Gemälde verfehlte nicht, bei ſeiner Enthüllung ſeine Anziehungskraft auf Alle zu äußern, die in Rom Intereſſe an den ſchönen Künſten nahmen. Mehr Gewinn und nicht geringeren Ruhm trug ihm die Ausmalung der Decke im großen Saale der Villa Albani ein, den Parnaß mit Apollo und den Muſen darſtellend. In keinem anderen Werke hat Mengs bei ungemeiner techniſcher Vollendung des Machwerks ſeinen Mangel an wahrhaft maleriſchen Geſchmack ſo ſehr bekundet wie in dieſem. Die Compoſition iſt langweilig und läßt das Gefühl kalt, da jede einzelne Figur ſtatuariſch aufgefaßt iſt und zu ſehr an das Modell erinnert, nach welchem der Künſtler malte. Für das Rom ſeiner Zeit hatte das Gemälde übrigens noch ein beſonderes Intereſſe deshalb, weil zu den Figuren der Muſen mehrere lebende Schönheiten ihre Geſichtszüge hergegeben.

Von großen Folgen für Mengs' Lebensſchickſal war eine Reiſe nach Neapel, welche er noch vor Vollendung des vorerwähnten Gemäldes auf Wunſch der dem ſächſiſchen Kurhauſe verwandten Königin unternahm. Unbekannt mit den Kniffen der höfiſchen Intrigue, ſollte auch Mengs ebenſo üble Erfahrungen machen wie ſchon in früherer Zeit mancher ſeiner Fachgenoſſen — wir erinnern nur an Dominichino —, die wie er auf neapolitaniſchem Boden Künſtlerruhm zu erwerben trachteten. Nur einem glücklichen Umſtande verdankte er es, daß er nicht ſchmählich um das Wohlwollen und die Gunſt der Königin und ihres Gemahls, Karls III., betrogen wurde. Nachdem es ihm gelungen war, perſönlich bei Hofe empfangen zu werden, und die Bildniſſe, welche er für den König und ſeine Gemahlin anfertigte, bei einer zweiten Reiſe nach Neapel im Jahre 1759 den ungetheilteſten Beifall gefunden, lud ihn Karl III., der inzwiſchen die ſpaniſche Krone geerbt hatte, ein, ihm nach Madrid zu folgen. Die Vorſchläge, welche ihm der König machen ließ, und die Stellung, welche er in Spanien als Wieder-

herſteller und Organiſator der dortigen Kunſtakademie einnehmen ſollte, gefielen ihm ſo wohl, daß er ſich bald entſchied, Rom mit Madrid zu vertauſchen, zumal da ſich unter Clemens XIII. wenig Ausſicht auf eine, ſeine Lieblingsideen in Rom verwirklichende, Zukunft bot. Der neue Papſt hatte von vornherein den allgemach etwas verwöhnten und im Bewußtſein ſeiner Fähigkeiten freier auftretenden Künſtler vor den Kopf geſtoßen. Mengs hatte den Kirchenfürſten gemalt, aber — auf ſein ausdrückliches Verlangen — nicht in knieender Stellung, wie einſt Subleyras bei Anfertigung des Bildniſſes von Benedict XIV.; auch ließ er ſich beim Malen durch die Gegenwart des Papſtes in ſeiner Gewohnheit, eine Melodie zu trällern oder zu pfeifen, nicht ſtören. Obwohl nun Clemens XIII. das Portrait, als es vollendet, nicht recht ähnlich fand, ſo verlangte er von Mengs doch noch ein zweites. Unſer Künſtler aber, der fürchtete, er würde ſich auch bei der zweiten Beſtellung mit der Ehre bezahlt machen müſſen, wie es denn bei päpſtlichen Portaits nicht ſelten der Fall war, ließ zuvor ſeinem hohen Auftraggeber wiſſen, daß er ſich 100 Zechinen für die Arbeit bezahlen laſſe. Erſt als die Summe ihm ohne Weiteres bewilligt ward, legte er Hand ans Werk.

Im Auguſt 1761 traf Mengs mit Frau und Kindern die Reiſe nach Spanien an. Doch ſollte er bald inne werden, daß er in Madrid ſich nicht auf Roſen betten würde. Seinen Beſtrebungen nach einer gründlichen Verbeſſerung des Kunſtunterrichts ſetzten die ſich in ihrer Autorität verletzt fühlenden ſpaniſchen Künſtler allen möglichen Widerſtand entgegen. Durch Kabalen und Chikanen aller Art ſuchte man dem ohnehin ſchwächlichen Manne das Leben ſchwer zu machen. Namentlich hätte es der alte Tiepolo (ſ. S. 126) gern geſehen, wenn der vom Könige in jeder Weiſe ausgezeichnete Ankömmling wiederum ſein Bündel geſchnürt hätte. Um ſo wohlthuender muß für Mengs die Freundſchaft des Ritters Nicolo d'Azara geweſen ſein, eines gelehrten Kunſtfreundes, der bei Hofe in großem Anſehen ſtand und ſeit 1765 den Geſandtſchaftspoſten in Rom bekleidete.

Mengs' Thätigkeit wurde in Madrid in außerordentlicher Weiſe in Anſpruch genommen; denn neben der ſchwierigen Aufgabe, die ihm als Director der Kunſtakademie zufiel, einer Aufgabe, deren Löſung er ſich mit dem edelſten Eifer für die Verbeſſerung des Kunſtgeſchmacks und des Kunſtunterrichts unterzog, wartete ſeiner eine Reihe von Aufträgen auf umfangreiche Wandmalereien, Altarblätter, Bildniſſe und anderer Staffeleigemälde.

Auch harrte die für die Dresdener Hofkirche beſtimmte Himmelfahrt Chriſti, welche 33 Fuß in der Höhe und 16 Fuß in der Breite mißt, noch immer ihrer Vollendung. Von den Arbeiten, die Mengs für den ſpaniſchen Hof ausführte, merken wir nur die hauptſächlichſten an: eine Götterverſammlung, Deckengemälde im Wohnzimmer des Königs; Aurora, Deckengemälde im Zimmer der Königin-Mutter, und an den Seitenwänden deſſelben Raumes die vier Jahreszeiten; die Vergötterung Trajans und den Tempel des Ruhmes, zwei Wandgemälde im königlichen Speiſeſaale.

Seiner angegriffenen Geſundheit wegen ging Mengs im Jahre 1770 auf Urlaub nach Italien, wohin er ſeine Familie ſchon längere Zeit vorausgeſchickt hatte. Er reiſte über Genua und Florenz, überall von Fürſten und Magiſtraten mit großen Ehrenbezeugungen empfangen, und, durch Aufträge zu längerem Verweilen genöthigt, kam er erſt im Februar 1771 in Rom an, wo ihn die Akademie San Luca inzwiſchen zu ihrem Fürſten ernannt hatte. Clemens XIV. wollte ſich dieſe Gelegenheit nicht entgehen laſſen, um den Meiſterwerken des Vaticans ein neues von der Hand des berühmteſten Malers ſeiner Zeit hinzuzufügen. Er übertrug ihm deshalb die Ausmalung des Plafonds der Camera de' Papiri, ſo genannt von der Sammlung Papyrusrollen und anderer Manuſcripte, welche in dieſem Zimmer aufbewahrt werden. Leider verfiel Mengs, dem die Wahl des Gegenſtandes freigegeben war, auf eine jener unglücklichen allegoriſchen Darſtellungen, die ohne Commentar kaum verſtanden werden können. Bei aller Schönheit der Einzelheiten liefert auch dies Gemälde, als Ganzes betrachtet, den Beweis, daß unſerm Mengs noch immer der gelehrte Zopf anhing, der die Malerei des vorigen Jahrhunderts im großen Ganzen ſo ungenießbar gemacht hat.

Nach längerem Aufenthalte in Neapel, dann wieder in Rom, ſpäter in Venedig und Florenz, überall mit Aufträgen überhäuft, kehrte Mengs im Jahre 1773 über Turin nach Spanien zurück, ohne daß ſich ſein Geſundheitszuſtand im Weſentlichen gebeſſert hätte. Obwohl ihn der König aufs freundlichſte empfing und Alles aufbot, um die Stellung des Meiſters zu einer völlig befriedigenden zu machen, indem er nicht nur ſein Gehalt erhöhte, ſondern auch jeder ſeiner fünf Töchter eine Penſion von 200 Scudi verlieh, ſo hielt Mengs doch nur widerwillig in Madrid aus, wo er gleichwohl mit dem alten Eifer ſeine unterbrochenen Arbeiten als Maler, Lehrer und Schriftſteller wieder aufnahm. Indeß ließ ihm die Sehnſucht nach

Rom, wo seine Familie verweilte, keine Ruhe, und da sein körperliches Leiden von Neuem überhand nahm, so gestattete ihm Karl III. von freien Stücken, sich unbeschadet des Fortbezugs seiner Einkünfte einen Aufenthaltsort zu wählen, wo er wolle. Aus Dankbarkeit für dieses großmüthige Anerbieten schenkte Mengs dem Könige seine kostbare Sammlung von Antiken und Abgüssen nach der Antike, die noch heute einen sehr werthvollen Theil der königlichen Kunstschätze in Madrid ausmacht.

Mengs zauderte nicht, von der Erlaubniß des Königs Gebrauch zu machen, und so finden wir ihn denn im Jahre 1776 mit seiner Familie — von zwanzig Kindern, die ihm seine Frau geboren, waren nur sieben, darunter zwei Knaben, am Leben geblieben — vereinigt in Rom wieder, abwechselnd in der Stadt oder auf einem freundlichen Sitz in der Campagna lebend. Neu gestärkt und gekräftigt an Geist und Körper verlebte er glücklich schöne Tage im Kreise seiner Familie und im Verkehr mit den Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft und vielen interessanten Personen, die zeitweise oder für längere Zeit in der ewigen Stadt verweilten. Wegen seines edlen Charakters, seiner lautern Sitten, seines freimüthigen Wesens, seiner Gastfreundschaft und Freigebigkeit von Allen, die ihn näher kannten, hochverehrt, von seinen Schülern vergöttert, mit ehrenvollen Aufträgen aus allen Himmelsgegenden Europas bedacht, würde Mengs sich vielleicht noch lange eines beneidenswerthen Schicksals haben erfreuen können, wenn er seine Gesundheit geschont und den Aufenthalt an zugigen und feuchten Orten gemieden hätte. Seine Vorliebe für Freskomalerei ließ ihn aber die Gefahr nicht achten, welcher er seine Gesundheit dabei aussetzte; ebenso hielt ihn Nichts ab, bei den Ausgrabungen, welche in und bei Rom angeordnet wurden, zugegen zu sein, sobald es sich um einen muthmaßlich wichtigen Fund handelte; denn nichts konnte ihm größere Freude machen, als eine neue Entdeckung auf dem Gebiete des antiken Kunstlebens, wie sie gerade in jener Zeit nicht selten waren, wo durch die Aufdeckung eines Theiles der verschütteten Städte Pompeji und Herculanum das Alterthum gleichsam aus dem Grabe stieg.

Ein schwerer Schlag des Schicksals traf den Meister mitten in seinen glücklichsten Tagen. Seine heißgeliebte Gattin starb, noch nicht achtundvierzig Jahre alt, plötzlich im Juni 1778. Den Schmerz über diesen Verlust suchte Mengs vergeblich zu verwinden. Er war bis in sein Innerstes erschüttert, und von dieser Zeit an begann er von Neuem zu kränkeln, ohne sich je wieder erholen zu können. Arbeit, rastlose Arbeit hatte ihm von jeher als

das beſte Mittel gegolten, trübe Stimmungen zu überwinden und die Freudigkeit der Seele wieder zu gewinnen. Mit erzwungenem Eifer griff er, nachdem die erſten Tage der Trauer vorüber waren, die Arbeiten und Studien, mit denen er beſchäftigt war, wieder auf. Manche Gemälde, die bei ihm beſtellt waren, mußten noch entworfen, andere angelegt oder zu Ende geführt werden. Unglücklicher Weiſe lieferte er ſich, mit den Aerzten unzufrieden, die ihm eine langſame, aber gewiſſe Beſſerung in Ausſicht ſtellten, einem Quackſalber in die Hände, der ihn in wenigen Tagen zu heilen verſprach. Die Mittel, die ihm dieſer gab, brachten ſeine Körperkräfte vollends herunter, ſodaß er Tage lang das Bett hüten mußte. Während dieſer traurigen Lage fiel es ihm ſchwer auf's Herz, daß er noch immer mit einer Verkündigung Mariä im Rückſtande war, die Karl III. für die königliche Kapelle in Aranjuez beſtellt hatte. Mit Aufbietung aller ſeiner Kräfte führte er dieſe Arbeit durch bis auf die „letzte Grazie", wie er die Retouche zu nennen pflegte, mit welcher er jedes Gemälde überging, wenn es im Weſentlichen vollendet war. Um beſſere Luft zu athmen, ließ er ſich, ſchon dem Tode nahe, auf den Monte Pincio bringen, wo er das einſtmals von Salvator Roſa bewohnte Haus bezog. Hier ſtarb er am 29. Juni 1779. Nach einem überaus glänzenden Leichenbegängniß wurden ſeine Gebeine in der Mengs'ſchen Familiengruft in der Kirche S. Michele in Borgo zur Erde beſtattet. Sein Freund Azara ſtiftete ſeinem Andenken eine Bronzebüſte im Pantheon neben den Denkmälern Rafaels und des Annibale Caracci.

Die meiſten und, wenn man von dem Altarblatte der katholiſchen Kirche in Dresden abſieht, bedeutendſten Werke von Mengs befinden ſich in Rom und Madrid. In der Berliner Galerie ſieht man von ihm ein Bildniß ſeines Vaters und eine heilige Familie, in der Dresdener eine büßende Magdalena, mehrere Paſtellgemälde, darunter der hübſche Amor, den Pfeil ſchleifend, ſein und ſeines Vaters Bildniß und viele andere Portraits, im Louvre das Portrait der Königin Maria Amalia Chriſtina von Spanien, Gattin Karls III. Sehr zahlreich iſt er in der Eremitage zu Petersburg vertreten, wo ſich u. A. ein Urtheil des Paris, eine Verkündigung, eine Ausgießung des heiligen Geiſtes und ein Perſeus, die Andromeda befreiend, befindet.

Schüler von hervorragender Bedeutung hat Mengs nicht gebildet; aus der großen Zahl derſelben heben wir hervor: Nicolas Guibal (geb. 1725 in Luneville, geſt. 1784 in Stuttgart), Martin Knoller aus Steinach

(1728—1804), seine älteste Tochter Anna Maria Mengs, seit 1777 vermählt mit dem Kupferstecher Salvador Carmona (1751—1793).

Unter den Zeitgenossen des Mengs, die die Historienmalerei zu ihrem eigentlichen Fache erwählten, findet sich kein deutscher Meister von wirklicher Originalität. Der namhafteste unter diesen, welcher in seiner späteren Zeit den berühmten Italienern der Verfallperiode, wie Luca Giordano und Pietro da Cortona, nacheiferte, ist vielleicht Wenzel Lorenz Reiner aus Prag (1686—1743). Anfangs soldatische Genrebilder, Schlachten und Architekturen malend, ging er nachmals zur Historienmalerei über. Seine Werke dieser Art sind sowohl in der Kraft der Farbe wie in der geschickten Anordnung und in dem lebendigen, selbst edeln Ausdrucke der Köpfe den meisten gleichzeitigen Erzeugnissen dieser Art überlegen. Von seinen zahlreichen in böhmischen Kirchen vorhandenen Arbeiten seien hier besonders hervorgehoben die Kuppelfresken in der Kreuzherrnkirche zu Prag. Im Czernin'schen Palaste auf dem Hradschin malte er die Wände des Treppenhauses mit einem Gigantensturz aus, der jedoch schon sehr gelitten hat und dem Untergange geweiht zu sein scheint.

Ein anderer Oesterreicher, der sich jedoch vorzugsweise im Portrait zu einiger Bedeutung erhob, war Johann Kupetzki, zu Poßnig in Oberungarn 1666 geboren und 1740 zu Nürnberg gestorben. Ferner sei erwähnt Adam Friedrich Oeser aus Preßburg, bekannt durch seine freundschaftlichen Beziehungen zu Göthe, der, vornehmlich in Leipzig und Dresden wirkend, 1799 am letzteren Orte starb. Seine schwächliche Darstellungsweise und sein verschwommenes Colorit lassen vorzugsweise erkennen, wie sehr es seiner Zeit an geistiger Kraft und an technischem Verständniß zur Hervorbringung ächter Kunstwerke mangelte. Der Künstler scheut jeden kräftigen Pinselstrich, jeden klaren Farbenton, weil es seinen schattenhaften Gestalten selbst an Kraft und Klarheit gebrach.

Von den Meistern, welche vorzugsweise unter dem Einflusse der Franzosen groß wurden, verdient der phantasiereiche Christian Bernhard Rode besondere Beachtung. Er wurde 1725 zu Berlin geboren und starb als Director der dortigen Akademie im Jahre 1797. Mehr als seine Gemälde schätzt man seine zahlreichen Radirungen. — Wie dieser, so war auch Johann Heinrich Tischbein aus Kloster Hayda ein Schüler des Charles

Vanloo. Derſelbe arbeitete vornehmlich für den kurfürſtlichen Hof zu Kaſſel, wo er im Jahre 1789 ſtarb.

Des Tirolers Martin Knoller wurde bereits als eines Schülers von Raphael Mengs gedacht. Ein Landsmann deſſelben war Johann Victor Platzer (1704—1767), der meiſt Bilder in kleinerem Maaßſtabe malte, die ſich durch einen ähnlichen porcellanartigen Farbenſchmelz auszeichnen, wie die Arbeiten des Adrian van der Werff. Er malte auch Genrebilder und machte mit ſeiner Manier ein nur durch den verdorbenen Geſchmack der Zeit erklärbares Glück.

Daniel Chodowiecky.

(1726 — 1801.)

Es iſt kaum ein größerer Gegenſatz zu denken als der, welcher ſich durch Vergleichung des Raphael Mengs mit ſeinem Landsmann Daniel Chodowiecky herausſtellt. Jener wurde durch frühe Gewöhnung und unerbittlichen Erziehungszwang zum Künſtler gebildet; nur eiſerner Fleiß und conſequentes Wollen ließen ihn einen ſo hohen Grad techniſcher Fertigkeit und erlernbarer Meiſterſchaft erreichen, wie ſich in ſeinen beſten Werken kund giebt; aber jene göttliche Gabe urſprünglicher Geſtaltungskraft, die den Künſtler zum Schöpfer einer eigenen Welt macht, der Genius war ihm verſagt. Daniel Chodowiecky hingegen mußte ſelbſt den Weg zur Kunſt finden, auf dem er durch ungeſchickte Führer nicht ſelten irre geleitet ward; er fühlte in ſich einen unabläſſigen Drang zum Bilden und Schaffen, und die innere Nothwendigkeit half ihm die Hemmniſſe beſiegen, mit welchen die Ungunſt des Schickſals ſeinen Lebensgang kreuzte. Lebendige Einbildungskraft, ſcharfe Auffaſſung des Charakteriſtiſchen und eine ſpielende

Leichtigkeit und Unmittelbarkeit der Darſtellung, Alles Eigenſchaften des wahren Genies, zeichnen Chodowiecky vor ſeinem berühmten Zeitgenoſſen aus. Und doch ward er kein Maler, der mit Wunderwerken der Palette ſeinen Namen groß gemacht hätte. Als Zeichner und Kupferſtecher in beſcheidener Sphäre wirkend, drang ſein Ruf nicht weit hinaus über die Grenzen ſeines engeren Vaterlands, und die allerwenigſten von Denen, welche ſich an dem Anblick ſeiner Kalenderbildchen und anderer Bücherilluſtrationen erfreuten, mögen ſich Rechenſchaft gegeben haben von den umfaſſenden Talenten des Künſtlers, der es verſtand, Menſchen und Dinge, Zuſtände und Handlungen mit ſolcher Wahrheit der Natur und des Lebens und mit ſolch geiſtreich treffender Wahl der Motive in einem Raum von nur wenigen Quadratzollen vorzuführen und in größern oder kleinern Scenen mit meiſt feinem Geſchmack und glücklicher Raumfüllung darzuſtellen.*)

Chodowiecky war ein geborener Künſtler, Mengs ein künſtlich präparirtes Talent; jener zeigt im Kleinen nicht ſelten eine ächte Größe, dieſer erſcheint gerade häufig da am Kleinſten, wo er groß ſein möchte; die Figuren des Mengs machen den Eindruck einer ſchönen Blumenleſe aus fremden Werken, die Geſtalten Chodowiecky's haben das unverkennbare Gepräge eines einzigen Geiſtes, ja, ihre Familienähnlichkeit geht mitunter ſo weit, daß dieſelbe ſich nur durch die Arbeitsüberfüllung des Meiſters entſchuldigen läßt, der ſich ſelten einer behaglichen Muße erfreute. Nur darin gleichen ſich beide Männer, daß ſie ernſtlich darauf bedacht waren und ſich ehrlich beſtrebten, ihr Beſtes zu leiſten und dem gewonnenen Rufe keine Unehre zu machen.

Während Mengs ſich einem Idealismus zuwandte, welcher in der Zeit, der er angehörte, keinen Boden fand, trat Chodowiecky in die unmittelbarſte Beziehung zu der lebendigen Gegenwart. Mengs malte für Prälaten, Geldfürſten und gekrönte Häupter, in ſeiner Natur iſt kein Zug volksthümlichen Lebens, heimathlicher Gefühlweiſe; ſein Antipode ſchuf aus dem Volke für das Volk, ſofern man unter Volk die den geiſtigen Genüſſen zugewandten

*) Das beredteſte Zeugniß für den überquellenden Reichthum der Phantaſie unſeres Meiſters legen ſeine ſogenannten „Einfälle" ab, kleine geiſtreich ſkizzirte Figürchen, die er während der Arbeit an einer Platte auf den Rand derſelben zu radiren pflegte. Die mit „Einfällen" verſehenen (erſten) Abzüge von ſeinen Radirungen ſind ſehr geſucht und werden zum Theil ſehr theuer bezahlt. Schon bei Lebzeiten des Künſtlers ſuchte ſich eine betrügeriſche Speculation dieſen Umſtand zu Nutze zu machen, wie denn überhaupt unſer Meiſter viel von Nachſtechern zu leiden hatte.

Kreise der bürgerlichen Gesellschaft versteht. Für das Pathos und das Heroische hatte Chodowiecky keinen Sinn und die meisten seiner Versuche in geschichtlichen und hochtragischen Stoffen haben einen falschen Zug zum Kleinbürgerlichen, so sehr er sich auch bemühte, das Modische und Moderne aus dem Kostüme, der Haltung und Ausdrucksweise zu entfernen. Es erging ihm in diesem Punkte wie Hogarth, der zu seiner Nation und seiner Zeit eine ähnliche Stellung einnimmt wie unser Meister. Denn auch Chodowiecky's Werth und Bedeutung liegt vornehmlich in den Sittenbildern, in denen er Denk- und Handlungsweise, Brauch und Herkommen, Tugend und Laster der mitlebenden Generation abspiegelte. Die moralisirende Absicht tritt in vielen dieser Bilder klar hervor, wenn auch nicht in so prosaisch nüchterner Weise, wie es oft bei Hogarth der Fall ist, dem überhaupt die in der deutschen Geistesart begründete Gemüthlichkeit fehlt. Dieser gemüthliche Zug dämpft bei Chodowiecky den grellen Ton des Witzes und der Satyre, während der derbere Engländer, der seinen Shakespeare zum Erzieher hatte, sich auch dort noch seine Possen erlaubt, wo ein feineres Gefühl dieselben unpassend und unschicklich findet. Hogarth ist am glücklichsten in der Sphäre des Reinkomischen, des rücksichtslosen Humors, Chodowiecky's Element ist das Rührende in Verbindung mit jener Sentimentalität, die vor Beginn der Sturm- und Drangperiode des achtzehnten Jahrhunderts das literarische Leben beherrschte. Unser Meister schildert die Menschen seiner Zeit im engen Anschluß an die gleichzeitigen Erzeugnisse der Dichter und Prosaiker; deshalb haben viele seiner Blätter auch noch ein specifisches Interesse für alle Diejenigen, denen ein tieferes Verständniß jener Zeit und ihrer geistigen Strömungen am Herzen liegt. Manches unbedeutende Product eines seichten Taschenbuchliteraten und Kalenderdichters ist dadurch der Vergessenheit entzogen, daß ihm die Ehre widerfuhr mit Zeichnungen Chodowiecky's illustrirt zu werden. Schade nur, daß der treffliche Meister oft in so undankbarer Weise seine Kraft und seine Zeit vergeuden mußte, daß so selten eigene Wahl und persönliche Neigung den Gegenstand seiner schöpferischen Thätigkeit bestimmten, indem ihn die Verhältnisse nöthigten, zuerst das Geschäft und den Erwerb ins Auge zu fassen, bevor der Künstler an die Reihe kam.

Daniel Nicolaus Chodowiecky, aus einer alten polnischen Familie stammend *), hatte eine deutsche Mutter und gehört auch seiner Vaterstadt,

*) Sein Urahn Bartholomi Chodowiecky von Borowna war um die Mitte des 16. Jahrh. in Gnesen ansässig. Vergl. die Geneologie der Familie in der vortrefflichen Arbeit über Das Gesammtwerk Chodowiecky's von W. Engelmann. Leipzig, 1857.

Erziehung und Bildung nach dem deutſchen Leben an, weshalb wir ihn billiger Weiſe als unſern Landsmann in Anſpruch nehmen können. Er wurde am 16. October 1726 in Danzig geboren, wo ſein Vater den Kornhandel betrieb.*) Dieſer befaßte ſich in ſeinen Mußeſtunden gern mit dem Zeichnen und leitete auch ſeine beiden Knaben Gottfried und Daniel dazu an. Die Neigung derſelben zum Copiren mit Bleiſtift und Farben erhielt noch beſondere Nahrung durch eine Tante mütterlicherſeits, die in Emaille malte und den Neffen ihre Kenntniſſe und Erfahrungen in dieſer Kunſt mittheilte. Es lag indeß keineswegs in der Abſicht der Eltern, die Söhne zu Malern ausbilden zu laſſen. Beide waren für den Kaufmannsſtand beſtimmt, und als der Vater im Jahre 1740 ſtarb, kam Gottfried zu dem Bruder ſeiner Mutter, einem Kaufmann Ayrer in Berlin in die Lehre. Der Oheim ſcheint ein ſpeculativer Mann geweſen zu ſein, der die Erſtlingsarbeiten der Neffen in der Emaillemalerei ins Geld zu ſetzen wußte, indem er die von ihnen gemalten Bildchen als Doſenverzierungen verwerthete. Auf dieſe Weiſe hatten die Knaben frühzeitig Gelegenheit, ſich durch Benutzung ihrer Mußeſtunden ein kleines Taſchengeld zu verdienen.

Daniel ſetzte mit großem Eifer ſeine Uebungen im Zeichnen fort, indem er ſich nach alten zufällig in ſeine Hände gelangten Kupferſtichen richtete, die gerade nicht die beſten Muſter geweſen ſein mögen. Nur ein bedeutender Künſtler, den er ſchon im Knabenalter aus Stichen kennen lernte, ſcheint uns hervorgehoben werden zu müſſen, da dieſer nicht wenig Züge mit Chodowiecky gemein hat, nämlich Jacques Callot**), deſſen Miniaturſtiche ſich durch eine ähnlich geiſtreiche Behandlung, eine ebenſo bewunderungswürdige Art der Charakteriſtik auszeichnen, wie die prächtigen Figürchen unſeres Meiſters, z. B. zu Sebaldus Nothanker, zu Lichtenbergs Orbis pictus u. ſ. w. Später, im Jahre 1741, lernte er die Modemaler der Pariſer Welt nach Kupferſtichen kennen, den graziöſen Watteau, den verführeriſchen Lancret, den üppigen Boucher. Gewiß waren auch ſolche Vorlagen nicht ſonderlich geeignet, den jungen, ſtrebſamen Zeichner und Doſenmaler in die Technik ſeiner Kunſt einzuführen, ihn mit den Geſetzen der Perſpective, den Lichtwirkungen vollkommen vertraut zu machen oder

*) Wir folgen im Allgemeinen den aus den beſten Quellen gezogenen Nachrichten, welche A. Weiſe im Stuttgarter Kunſtblatt 1838, Nr. 32—35 (auch abgedruckt und mit Anmerkungen verſehen in dem erwähnten Werke von W. Engelmann) gegeben hat.

**) Siehe über dieſen Meiſter Bd. II, S. 191.

ihn Richtig-Zeichnen zu lehren. Aber so viel mochte er doch aus diesen Stichen, die in den meisten Fällen die Vorzüge der Originale wiedergeben und deren Mängel zurücktreten lassen, ersehen, um sich ein größeres Geschick in der Modellirung nackter Körpertheile, eine feinere Nüancirung der Schatten, eine strengere Führung des Lichtes zu eigen zu machen. Auf seine Auffassung, seinen Geschmack blieben diese Vorbilder nicht ohne entscheidenden Einfluß. Er lernte von den Franzosen, wie man der steifen Roccocozeit die beste Seite abgewinnen mochte, wie das Graziöse, das Gefällige und Reizende trotz der widerstrebenden Mode zur Geltung gebracht werden konnte. Dabei blieb er jedoch in seinem deutschen Wesen, in seinem Gefühl für das Sittlich-Anständige, in seiner moralisch-strengen Denkart unangefochten. Er sammelte nur den Honig von den fremden Blüthen und ließ das Gift darin zurück. Nichts lag ihm ferner, als mit seiner Kunst den Lüsten seiner Zeit Nahrung zu leihen, eine Absicht, die sich mit den Mitteln, deren er sich vorzugsweise zur Darstellung bediente und mit dem kleinen Maßstabe seiner Bilder kaum hätte vereinigen lassen.*) Nur selten verfällt er in eine affectirte Grazie oder sentimentale Uebereizung, und dann dürfte die Schuld weniger seiner Vorliebe für die französischen Zeitgenossen als den schwächlichen Erzeugnissen der Roman- und Novellenliteratur zuzuschreiben sein, die durch seine Illustrationen erst interessant gemacht wurden.

Obwohl unser Künstler in seinen Bestrebungen, sich im Zeichnen und Miniaturmalen zu vervollkommnen, nur wenig Ermunterung fand und es ihm an jeder schulmäßigen Anleitung und Unterweisung fehlte, so setzte er doch unermüdlich seine Selbststudien fort. Selbst der Eintritt in ein Specereigeschäft, worin er als Lehrling den ganzen Tag über die Kundschaft zu bedienen hatte, hielt ihn nicht ab, seiner Neigung zu folgen, und wenn er nach vollbrachtem Tagewerke in Gesellschaft seiner Principalin, die das Geschäft nach ihres Mannes Tode fortführte, zu Nacht gegessen, ein paar Lieder aus dem Gesangbuche gesungen und den Abendsegen gebetet hatte, überwand sein Kunsteifer alle Müdigkeit, und bis tief in die Nacht pflegte er auf seinem Zimmer seinen Zeichnenstudien obzuliegen. Keine Gelegenheit ließ er unbenutzt, wo Zeit und Umstände ihm gestatteten, seinem Kunst-

*) Es ist bekannt, daß Chodowiecky eines Tages mit Unwillen die Zumuthung des Secretärs der russischen Gesandtschaft zurückwies, ihm einige zwanzig obscöne Darstellungen zu verfertigen.

triebe zu folgen, wie denn z. B. ſein Geſangbuch in der Kirche zum Skizzenbuch wurde, indem er darin die ihn umgebenden Dinge und Perſonen, wenn es ohne Aufſehen zu erregen anging, zu copiren ſuchte.

Nach Verlauf von anderthalb Jahren löſte ſich das Geſchäft, in welchem er lernte, auf, und Daniel kam im Jahre 1743 zu ſeinem Oheim nach Berlin, in deſſen Hauſe ſich, wie erwähnt, ſein Bruder Gottfried ſchon ſeit mehreren Jahren befand. Mit großen Hoffnungen trat er in das neue Verhältniß ein, da er ſich viel von den Kunſtſchätzen verſprach, die er in der Hauptſtadt zu ſehen Gelegenheit haben würde. Die Erwartung täuſchte ihn, inſofern gerade damals in der preußiſchen Reſidenz ſehr wenig Kunſtſinn anzutreffen und die in dem Schloſſe aufbewahrten Gemälde dem Publikum nicht zugänglich waren, die Kirchen ſich aber mehr durch Schmuckloſigkeit als Pracht auszeichneten. Die von Friedrich I. gegründete Akademie war unter der Regierung ſeines puritaniſch geſinnten Nachfolgers ganz herunter gekommen und hatte noch obendrein durch den Brand im Jahre 1742 alle ihre Sammlungen eingebüßt. Der eben zum Throne gelangte Friedrich II. aber hatte mit ſeinen kühnen politiſchen Plänen zunächſt vollauf zu thun, um den höheren Geiſtesintereſſen ſeine Aufmerkſamkeit zuwenden und der Akademie wieder aufhelfen zu können. In anderer Beziehung freilich mußte ihn die Wendung ſeines Schickſals freudig ſtimmen, da ſein Onkel ſich für ſeine weitere Ausbildung im Miniaturmalen intereſſirte; denn dieſer zog, wie ſchon erwähnt, aus dem Verkauf der Arbeiten ſeiner Neffen Nutzen und Gewinn, der bei dem damals verbreiteten Geſchmack an bemalten Doſen nicht unerheblich geweſen ſein mag. Indeß befriedigte unſern Künſtler die Beſchäftigung mit ſtetem Copiren nach beſtimmten Vorlagen nicht, und da ſich ihm keine Ausſicht bot, ſeine Fähigkeiten unter Leitung eines tüchtigen Lehrers zu entwickeln, um es zu ſolchen Leiſtungen zu bringen, die ihm ſein Fortkommen ſichern konnten, ſo entſchloß er ſich, lieber in dem Geſchäfte ſeines Onkels ſeine kaufmänniſche Carriere weiter zu verfolgen.

Gegen zehn Jahre hielt Chodowiecky in der Kaufmannſchaft aus, ohne ihr ſeine Liebe zu künſtleriſcher Thätigkeit ganz zu opfern. Er fuhr fort, ſich in den Stunden der Muße mit Zeichnen und Miniaturmalen zu beſchäftigen. Da endlich führte ihm das Glück einen Lehrer zu, der zwar kein ſonderlich begabter Maler war, aber doch einen regelrechten Curſus durchgemacht hatte, ſodaß er in praktiſcher Beziehung durch ſeine Belehrung dem Unerfahrenen wohl nützen konnte. Dieſer Mann hieß Haid und war

ein Schüler des berühmten Thiermalers Philipp Rugendas. Ihrer, der zu der Einsicht gelangt sein mochte, daß die Geschicklichkeit seines Neffen, wenn er einen ordentlichen Unterricht genösse, ihm immer größeren pecuniären Gewinn bringen würde, nahm den Maler Haid in sein Haus auf. Es dauerte auch nicht lange und Chodowiecky gewann neuen Muth, um sich von nun an ganz der Kunst zuzuwenden. Einige Versuche im selbstständigen Copiren fielen zum vollen Beifall seines Oheims aus. Während sein Bruder Gottfried nicht über das Copiren hinaus kam, begann unser Meister sich mehr und mehr in eigenen Bahnen zu bewegen. Er wandte dem Comptoir und den Messen für immer den Rücken, um anfangs für Rechnung des Oheims, später auf eigenes Risiko Emaillearbeiten anzufertigen.

Der Anfang mag nicht leicht gewesen sein, der Verdienst nicht übergroß. Aber Chodowiecky war eine genügsame Natur und besaß einen eisernen Fleiß. Er vermochte noch genug zu erübrigen, um sich die Mittel zur Erweiterung seiner geringen Schulbildung zu verschaffen, nahm Unterricht in der deutschen und französischen Sprache und beschäftigte sich in Abendstunden und zur Nachtzeit, wo er, um seine Augen zu schonen, das Malen und Zeichnen einstellte, mit der Literatur seiner Zeit. Schon damals ließ ihm seine lebhafte Einbildungskraft keine Ruhe, sodaß er während des Lesens Personen und Scenen, die ihm der Dichter oder Novellist vorführte, mit flüchtigen Strichen skizzirte. Um dieselbe Zeit versuchte er sich zum ersten Male auf Anrathen eines befreundeten Kupferstechers im Radiren, unterließ es aber, diese Versuche fortzusetzen, weil er die Leichtigkeit seiner Hand einzubüßen fürchtete. Förderlicher für seine Entwickelung war es, daß er dem kleinen Kreise der Berliner Künstler näher trat. Anregend und bildend wirkte auf ihn vor Allem der Umgang mit dem strebsamen, wenn auch in der Manier der Zopfkunst befangenen Christian Bernhard Rode (siehe S. 149), der in seinem Hause eine Privatakademie errichtet hatte, ein Institut, welches dem Berliner Kunstleben wieder etwas Halt gab. Hier lernte er zuerst das Zeichnen nach der Natur, nach Abgüssen und nach lebendem Modelle.*) Auch dem alten Pesne**), dem

*) Das früher Versäumte konnte Chodowiecky freilich nicht ganz wieder einholen und die Fehler der Zeichnung, namentlich überlange Proportionen in den menschlichen Figuren, sind bei seinen Arbeiten nichts Seltenes.

**) Vergl. Seite 75.

berühmten Hofmaler des großen Friedrich, machte er einen Beſuch, und dieſer nahm ſich ſeiner in freundlicher Weiſe an.

Mit ſeinem Eintritt in das Berliner Künſtlerleben erwachte in Chodowiecky der Wunſch, ſich auch der Oelmalerei zu befleißigen. Da er ſolchen Studien, die außerhalb ſeines ſpeciellen Faches lagen, die eigentlichen Arbeitsſtunden bei Tage nicht opfern mochte, ſo benutzte er dafür die Abend- und Nachtzeit und malte oft bei Lampenlicht ſo lange, bis der Schlaf ihn übermannte.

Seit 1755 mit Johanna Barez verheirathet, mußte er, da auch der Kinderſegen nicht ausblieb, darauf Bedacht nehmen, ſeine materielle Lage günſtiger zu geſtalten. Die Emaille- und Miniaturmalerei bot aber keine ſonderlich günſtige Ausſichten mehr dar, und dieſer Umſtand mag wohl hauptſächlich dahin gewirkt haben, daß er die Verſuche mit der Radirnadel wieder aufnahm. Nur langſam wurde er Herr der ungewohnten Technik, da ihm auch hier wieder eine geſchickte Anleitung fehlte; dann aber begann er etwa von 1758 an ſich eine immer größere Leichtigkeit in der Führung des Inſtruments und die nöthige Geſchicklichkeit in der Anwendung des Aetzwaſſers anzueignen. Zur regelmäßigen und ergiebigen Erwerbsquelle wurde für ihn die Radirkunſt erſt gegen das Ende der ſechsziger Jahre, von welcher Zeit an er das Gebiet betrat, welches ſeinen Namen in weiteren Kreiſen bekannt machte, und auf welchem er vorzugsweiſe ſeinen Ruf und ſein Anſehen begründete: die Illuſtration von belletriſtiſchen Werken, namentlich von Kalendern und Taſchenbüchern. Seine Arbeiten für Buchhändler, anfangs nur in Zeichnungen beſtehend, die von fremder Hand geſtochen wurden, fanden ſo großen Anklang, daß die buchhändleriſche Speculation ihn bald in ihre Arme ſchloß und ihm kaum noch Zeit und Muße zu Compoſitionen nach eigner Wahl und Neigung übrig ließ. Von den Blättern, welche er bis zum Jahre 1769 radirte, ſind nur ſehr wenige auf Beſtellung gefertigt — (das erſte derſelben iſt wahrſcheinlich ein Titelkupfer zu einer franzöſiſchen Ausgabe der Pſalmen, den Harfe ſpielenden David darſtellend, vom Jahre 1759) — einige aber, welche an Zeitereigniſſe anknüpfen, z. B. Friedrich der Große zu Pferde (1758) und ein allegoriſches Bild, den Frieden darſtellend, der den ſiegreichen König nach Beendigung des ſiebenjährigen Krieges ſeinem Lande und ſeiner Hauptſtadt wieder zuführt (1763), mit der glücklichen Abſicht unternommen, aus dem Verkaufe der Abzüge ſich eine Erwerbsquelle zu eröffnen*).

*) Mit Bezug auf dieſes Blatt erzählt Weiſe nachfolgende intereſſante und für den König wie den Künſtler charakteriſtiſche Anekdote:

Im Jahre 1764 wurde Chodowiecky Mitglied der Berliner Akademie. Mochte dieser Umstand nicht wenig dazu beitragen, seinen Ruf zu erweitern, so ist der Beginn seiner Ruhm- und Glanzzeit doch durch ein anderes, etwas später fallendes Ereigniß markirt. Dies ist die Ausführung eines größeren Oelgemäldes, den Abschied des unglücklichen Calas von seiner Familie darstellend, eine ergreifende Composition, die im Jahre 1767 von ihm in Kupfer radirt, ungemeines Glück machte. Es ist die erste und eine der wenigen Platten in großem Fermat, die von unserm Künstler ausgeführt worden sind*). Um dieselbe Zeit fallen auch einige im Geiste Watteau's gedachte Oelgemälde, welche das Berliner Museum bewahrt: der Hahnenschlag und das Blindekuhspiel. In den folgenden Jahren ging

„Dem König war Chodowiecky's Namen durch seine schönen und ähnlichen Bildnisse in Emaille bekannt, welche der Hofjuwelier häufig zu Tabatièren und anderen Bijouterien fassen lassen mußte, womit der Monarch bekanntlich Geschenke machte. Freunde des Künstlers, welche auch dem Monarchen näher standen, und Chodowiecky gern Angenehmes und Erfreuliches erweisen mochten, riethen ihm Zeichnung und Abdruck dem Könige persönlich zu überreichen. Dem Monarchen vorgestellt ward ihm Beifall über die Ideen und Arbeiten, auch über seine Emaille-Malereien und Anderes als die Werke eines deutschen Künstlers ertheilt. Der König erkundigte sich über seine Herkunft, Familienverhältnisse und Kunst, wobei Chodowiecky's Erwiderungen in gewählter französischer Sprache ihn sehr vortheilhaft empfahlen. Der König wünschte indeß nicht, daß die Abdrücke des in Rede stehenden Kupferstichs in's Publikum kommen sollten, und fügte wörtlich hinzu: „Ce costume n'est que pour les héros du theatre.“ Der Künstler wurde für Zeichnung, Platte und Abdrücke königlich entschädigt, die beiden letzten nach Ablieferung vernichtet, und die Zeichnung verschenkt.

*) Zum Unterschiede von der späteren in kleinem Format ausgeführten Platte, der „große Calas“ genannt. Der Proceß dieses Opfers jesuitischer Ränke, dessen Revision von Voltaire bewirkt wurde, machte zu jener Zeit große Sensation. Der höchste Gerichtshof in Frankreich erkannte auf Freisprechung des vor zehn Jahren unschuldig hingerichteten Mannes. Die Anregung zu seiner Darstellung erhielt Chodowiecky durch einen französischen Kupferstich, den Verurtheilten im Angesicht des Schaffots darstellend. Es ist interessant zu erfahren, wie viel feiner, sinnreicher und ästhetisch glücklicher Chodowiecky seinen Stoff angriff. Seine eignen Worte darüber mögen hier Platz finden:

„Ich bekam Lust, meinem Bilde ein Gegenbild zu geben, schaffte mir alles an, was ich von gedruckten Urkunden auftreiben konnte, die bey Gelegenheit der Untersuchung des Calasischen Processes in Paris waren an's Licht gekommen, und sah bey Lesung derselben ein, daß die Pariser interessirt gewesen waren, keinen andern Augenblick zu wählen, als den, den man hier so kalt fand. Da es mir nicht darum zu thun war, der französischen Nation ein Compliment zu machen, sondern nur einen Augenblick zu wählen, der den Anschauer rührt, und beym Gedanken des unschuldig geräderten ehrlichen Mannes eine mitleidige Thräne ablockt; so wählte ich den, da er nach dem Gerichtsplatz soll geführt werden, und seine Familie von ihm Abschied nimmt. Ich führte diesen Gedanken aus, und hatte das Vergnügen, daß niemand ungerührt davon gieng.“

er indeß wieder von der Oelmalerei ab und mit dem Jahre 1769 concentrirte er ſeine ganze künſtleriſche Kraft auf Zeichnungen und Radirungen, meiſt zum Schmuck für Almanache, Taſchenbücher, Zeitſchriften und andere literariſche Erzeugniſſe ſeiner Zeit beſtimmt. Wir nennen unter dieſen den Berliner und den Lauenburgiſchen genealogiſchen Kalender, den Gothaiſchen Hofkalender, den Göttinger Taſchenkalender, die deutſche Monatſchrift, Nicolai's Sebaldus Nothanker, Lavaters phyſiognomiſche Fragmente.

Das ruhige Geleis ſeines Berliner Lebens und Wirkens verließ der fleißige und genügſame Künſtler nur ſelten. Zwei Mal machte er die Reiſe nach ſeiner Vaterſtadt und zwar zu Pferde, da er das Fahren nicht vertragen konnte; das erſte Mal, 1773, um ſeine alte Mutter nach langer Zeit einmal wiederzuſehen. Die kleinen Erlebniſſe dieſer Reiſe hielt er durch Handzeichnungen für die Erinnerung feſt, ſo daß nach und nach ein aus 108 Blättern beſtehendes Künſtler-Tagebuch entſtand, welches ſich noch im Beſitz der Nachkommen des Meiſters*) befindet. Das zweite Mal, 1780, ging er nach Danzig, um ſeine Schweſter nach dem Tode der Mutter von dort abzuholen. Bald darauf führte ihn eine Geſchäftsreiſe nach Hamburg, wo er das Kabinet eines reichen Kunſtfreundes beſichtigen und abſchätzen ſollte. Hier wie dort ward ihm der ehrenvollſte Empfang zu Theil, ebenſo in Dresden, wo er um die Mitte der ſiebenziger Jahre verweilte und ſich ſo ſehr gefiel, daß er beinahe der Einladung des ihm in inniger Freundſchaft verbundenen Portraitmalers Graff zur völligen Ueberſiedelung nach der Hauptſtadt Sachſens gefolgt wäre.

Trotz allen Ruhmes und allen Fleißes, trotz ſeiner Genügſamkeit und ſeines haushälteriſchen Sinnes gelang es unſerm Künſtler gleichwohl nicht, Glücksgüter zu ſammeln und ſeine äußere Lebenslage auf eine ſeiner geiſtigen Bedeutung nur einigermaßen adäquate Stufe zu bringen. Es iſt betrübend, zu hören, daß er noch 1786, ein Jahr nach dem Tode ſeiner Gattin, die ihm ſieben Kinder geſchenkt, mit Mühe ſich ſeiner Schulden entledigt hatte, wie aus einem Briefe an Graff hervorgeht.**) Und dabei ſtrengte Chodowiecky

*) Bei Frau Marianne Greiſchel in Leipzig, Tochter von Chodowiecky's Sohne Iſaac Heinrich.

**) „Ich befinde mich," ſchreibt er, „jetzt wieder ziemlich wohl, mein Geiſt hat ſich „wieder etwas aufgeheitert aber ich ſpüre doch daß ich alt werde, unterdeſſen hab ich „mich auch wieder beynah aus meinen Schulden heraus gearbeitet, nun kommt es nur „darauf an daß ich nicht wieder herein falle, denn wer das nicht gewohnt iſt dem iſt „übel zu muth dabey; ich habe zu dem Ende meine Arbeiten auf einen etwas hohen

Calas' Abſchied von ſeiner Familie. Nach Chodowiecky.

seine physischen Kräfte auf eine fast unerhörte Weise an, um soviel wie möglich zu leisten und zu schaffen. Oft, sagt Weise, legte er sich halb angekleidet zu Bett und ohne seine Perrücke abzunehmen. Um aber letztere nicht in Unordnung zu bringen, schlief er sitzend und ließ die Kissen an die Wand lehnen. Ein großer Wecker war in seiner Stube angebracht, damit er ja nicht später aufstehe, als er sich vorgenommen hatte. Er schonte seinen Körper so wenig, daß er einst, vom kalten Fieber befallen, den Griffel nicht eher aus der Hand legte, als bis ihn das Zittern dazu zwang. Aber nicht der Fleiß allein beförderte seine große Anzahl Werke, sondern auch seine Kunstfertigkeit und die große Sicherheit in seinen Ausführungen. Sehr oft von den Buchhändlern getrieben und von Bestellungen überladen, blieb ihm nichts anders übrig, als schnell zu arbeiten. In einem Schreiben fragt ihn Zingg: „Wie ist es möglich, daß Sie die Kupfer zum Sebaldus Nothanker bis auf die letzten vierzehn Tage versparen, und wie ist es möglich, diese Kupfer in so kurzer Zeit fertig zu machen? Mir ist das Letzte ein Räthsel." Da nun auch bei vielen Zeichnungen, nach denen er stach, nur die Umrisse bestimmt ausgeführt waren, und er alles Uebrige, was zur malerischen Ausführung gehört, Licht und Schatten, durch die Radirnadel auf die Platte zu bringen suchte, so darf man sich nicht wundern, daß man in dem Verzeichniß seiner Werke über 950 Nummern findet, wo bei den Kalenderkupfern zwölf Blätter auf eine Nummer gerechnet sind. Wenn ihn Freunde besuchten, ließ er sich nie in seiner Arbeit stören, und wußte sich doch auf die angenehmste Weise mit ihnen zu unterhalten. Theils gab er ihnen seine eigenen Werke zur Ansicht, theils andere Kupferstiche in Mappen, und diese gaben Stoff zu interessanter Unterhaltung. Der Prinz Louis besuchte ihn einst, um sich mit ihm über eine Figur, die er in Kupfer wollte stechen lassen, zu besprechen, und war äußerst überrascht, als er schon nach einigen Tagen einen Abdruck der Platte erhielt.

In späteren Jahren befreiten ihn die guten Preise, die er sich zu fordern gewöhnte, mehr und mehr von den Sorgen um die materielle Existenz. Hülfreich, edel und freigebig, verwandte er die Früchte eines langen mühevollen Strebens mit wahrer Herzensfreude zum Wohle seiner Angehörigen, so daß er sich selbst oft darüber vergessen haben mag. Welch'

„Preyß gesetzt damit daß ich mit weniger Anstrengung mein Auskommen erhalten könne. „Einige meiner Herren Kunden wie man's zu nennen pflegt haben sich das nicht wollen „gefallen lassen, die hab ich gehen lassen, andere nehmen vorlieb. Es finden sich denn „doch noch so viel daß ich nicht sorgen darf müssig zu gehen."

ein vortrefflicher Menſch der Meiſter war, erhellt aus den Nachrichten über viele ſchöne Züge ſeines Herzens.*)

Für ſeine Mutter, obgleich von dieſer getrennt, hegte Chodowiecky eine kindliche Verehrung. Bei jeder Gelegenheit ſorgte er dafür, ihr Freude zu machen. In ihren Briefen macht ſie ihm deshalb ſogar Vorwürfe, daß er ihr ſo bedeutende Geſchenke mache, und droht ihm, wenn er ſo fortfahre, ihm nicht nur dieſe, ſondern auch die letzten zwölf Louisd'ors wieder zu überſchicken. Gleiche Sorgfalt hegte er für ſeine Brüder und für ſeine beiden Schweſtern. Als ſein Bruder Gottfried 1781 ſtarb, nahm er ſich der Wittwe und der Kinder deſſelben redlich an. Der Braut des Sohnes gab er bei ihrer Verheirathung 2000 Thaler. Wie er hier das Glück ſeiner Verwandten zu begründen ſuchte, eben ſo eifrig ſtrebte er dahin, ſeiner Gattin und ſeinen Kindern Freude zu machen. Nicht ſein, ſondern ihr Glück ſuchte er zu befördern, und der Gedanke, ihr Leben zu erheitern, entſchädigte ihn für die Mühen des Lebens.

Zur Frömmigkeit erzogen, hielt er auch in ſeinem Hauſe auf einen chriſtlich frommen Wandel. Dagegen hatte er nichts gemein mit den Orthodoxen und Scheinfrommen. So ließ er den ſtreng Kirchlichen zum Trotze ſeine älteſte Tochter Jeanette in ſeinem Gärtchen unter freiem Himmel trauen, im Schatten zweier Birnbäume, die noch in der Blüthe ſtanden, was, wie er an Graff ſchreibt, „ſehr maleriſch ſchön ausſah".

Einem Manne, der ſo geſucht war wie er, der ſich in Deutſchland einen ſo ausgebreiteten Ruf erworben hatte, konnte es natürlich nicht an Bekanntſchaften fehlen. Dieſe aber legten ihm eine Menge Verbindlichkeiten auf, wobei es nicht an Aufträgen fehlte, die er beſorgen ſollte. Er beantwortete nicht nur die vielen an ihn gerichteten Briefe, ſondern befriedigte auch auf das Gewiſſenhafteſte das Anliegen eines Jeden. Seine Dienſtfertigkeit wurde daher oft in Anſpruch genommen. Einſt ſchrieb ihm ein armer Rector, daß er Chodowiecky's Werke außerordentlich liebe, aber bei ſeinem geringen Gehalte nicht in der Lage ſei, ſich dieſelben anſchaffen zu können. Was hier viele Andere gethan haben würden, nämlich den Brief unbeantwortet liegen laſſen, ſtrebte gegen Chodowiecky's edlere Geſinnung, und ſo antwortete er nicht nur dem armen Kunſtfreunde, ſondern ſchickte ihm auch dabei Zeichnungen und Kupferſtiche.

*) Wir folgen hier zum größten Theile den Worten des ſchon angezogenen Aufſatzes von Weiſe.

Verunglückte gemeinnütziger Inſtitute fanden fortwährend an ihm einen Wohlthäter. Bei Gelegenheit der großen Waſſerfluth zu Frankfurt an der Oder, 1785, wo Prinz Leopold von Braunſchweig durch ſeine Menſchenliebe in den Fluthen ſein Leben verlor, verfertigte er zur Unterſtützung der Unglücklichen eine Platte, die er ſelbſt abdrucken und verkaufen ließ, und der Ertrag des gelöſten Geldes betrug, nach den noch vorhandenen Liſten, 1795 Thaler 22 Groſchen, welche Summe er, ohne ſich einen Abzug für Unkoſten zu erlauben, an die Behörde zur Vertheilung überſchickte.

Seit 1788 Vicedirector der Berliner Akademie, ward er 1797 an die Stelle Rode's zum Director dieſes Inſtituts ernannt. Trotzdem, daß er in ſeinen ſpäteren Jahren oft an geſchwollenen Beinen zu leiden hatte, ließ er nicht ab, ſeinem Berufe mit treuem Fleiße zu dienen, bis ein hitziges Fieber am 7. Februar 1801 ſeinem thätigen Leben ein Ende machte.

Angelica Kauffmann.

(1741—1807.)

Unter den deutſchen Malern war die vorzüglichſte Vertreterin des ſpäteren, ſchon mit einer ſtarken Doſis von Sentimentalität verſetzten Rococcogeſchmacks die vielbewunderte und vielgenannte Angelica Kauffmann. Das abenteuerliche Leben und die eigenthümlichen Schickſale dieſer ungemein productiven Künſtlerin ſind mehr als einmal der Gegenſtand novelliſtiſcher Schilderung geworden, weshalb auch ihr Name und ihre Erlebniſſe im Allgemeinen bekannter ſind, als ihre größtentheils in England befindlichen Werke. Beim Anblick dieſer ſüßlich-gefälligen Salonſtücke wird man jetzt kaum noch den Enthuſiasmus begreifen, welcher der gefeierten Dame in allen Ländern, die ihr Fuß betrat, entgegengetragen wurde. Und ſelbſt wenn man in Betracht zieht, daß ihre Malereien unbeſtreitbar einen relativen Werth gegenüber ſo vielen elenden Productionen ihrer Zeit behaupten, wird man wohl genöthigt ſein, einen Theil der übermäßigen Bewunderung, die ihr zu Theil wurde, auf Rechnung ihrer Schönheit, ihrer muſikaliſchen Talente, ihrer intereſſanten und anziehenden Perſönlichkeit zu ſetzen.

Digitized by Google

Angelica Kauffmann war die Tochter eines aus Tirol gebürtigen Portraitmalers. Sie wurde im Jahre 1741 in Chur, wo der von Ort zu Ort wandernde Vater ſich verheirathet und anſäſſig gemacht hatte, geboren, kam jedoch ſchon in früher Jugend nach Como in Oberitalien, wohin der alte Kauffmann gezogen war in der Hoffnung, dort ſein Geſchäft mit beſſerem Erfolge betreiben zu können. Unter der Anleitung des Vaters entwickelten ſich die künſtleriſchen Anlagen Angelica's ungemein raſch und zwar nach zwei Seiten, in der Muſik wie in der Malerei. Als eilfjähriges Mädchen portraitirte ſie ſchon den Biſchof von Como, Namens Nevroni, und dieſes Bildniß fand ſolchen Beifall, daß viele angeſehene Fremde, die den Sommer an den Ufern des Comerſees zubrachten, ſich ebenfalls von dem Wunderkinde malen ließen. Zwei Jahre ſpäter ging ſie mit ihrem Vater nach Mailand, wo ſie in kurzer Zeit ſich — ſowohl im Geſange wie in der Malerei — ſo ſehr vervollkommnete, daß die ganze Stadt von ihrer Bewunderung voll war. Diejenigen, welche von ihrer ſchmelzenden Stimme und ihren hübſchen Augen entzückt waren, riethen dem Vater, die Tochter für die Bühne zu beſtimmen und an der Scala auftreten zu laſſen. Aber Angelica hatte größeres Vertrauen zu ihrer Hand als zu ihrer Kehle, und aus Liebe zur Malerei entſagte ſie den verführeriſchen Reizen, mit welchen die Welt der Bretter jugendliche Gemüther anzulocken pflegt.

Schon zu Ruf und Anſehen gelangt, begann ſie in der Abſicht, ſich weiter auszubilden und über das Portraitfach hinauszukommen, im Jahre 1761 ihre große Reiſe durch Italien. Von Mailand ging ſie nach Florenz, von dort nach Parma und Rom. Endlich nahm ſie auch in Neapel längeren Aufenthalt. Indeß blieb das Studium der älteren Meiſter für ſie faſt ohne allen Gewinn, und nur den eigentlichen Coloriſten, wie Coreggio, mochte ſie etwas abgeſehen haben. Der Modegeſchmack der Zeit, welcher zu einer faden oder reizvollen Eleganz der Darſtellung neigte und an zärtlich ſchmachtenden Frauenköpfen Gefallen fand, war ihrer weiblichen Natur ſo ſehr angemeſſen, daß es wunderbar geweſen wäre, wenn ſie ſich ihm entgegengeſtellt hätte. Selbſt der Umgang mit Winkelmann, den ſie im Jahre 1765 in Rom kennen lernte, vermochte ihr keinen Sinn für die ſtrenge und edle Schönheit der Antike einzuflößen.

Von Neapel nach Rom zurückgekehrt, beſuchte ſie ſodann Bologna und reiſte von dort nach Venedig, wo ſie — bezeichnend genug — den letzten Ausläufern der großen Schule des Tizian und Veroneſe, einem

Tiepolo und Rotari, mehr Geschmack abgewann, als den großen Meistern des sechszehnten Jahrhunderts.

Auf Zureden einer Lady Wentworth, welche sie in Venedig kennen lernte, entschloß sich Angelica im Jahre 1766, nach London zu gehen, wo sie eine reiche Ernte zu machen hoffte. Diese Hoffnung schlug nicht fehl. Seit dem ersten Tage ihrer Ankunft in der britischen Hauptstadt fand sie begeisterte Verehrer in den Kreisen des hohen Adels. Joshua Reynolds nahm sich der liebenswürdigen Fachgenossin, die, ohne eine brillante Schönheit zu sein, durch natürliche Anmuth und die zu voller Reife entfalteten Reize ihrer jugendlichen Gestalt alle Welt bezauberte, mit gastlicher Freundlichkeit an und unterwies sie bereitwillig in Allem, was sie noch von ihm zu lernen für rathsam fand. In die höchsten Zirkel der Aristokratie eingeführt, fand sie auch Zutritt bei Hofe und malte unter Anderem im Auftrag des Königs das Bildniß seiner Gemalin und seines Sohnes. Im Jahre 1768 ernannte die Londoner Akademie sie zu ihrem Mitgliede.

Von Triumph zu Triumph getragen, wurde Angelica mitten in der Fülle ihres Glückes von einem schweren Schicksalsschlage betroffen. Sie schenkte ihre Zuneigung einem jungen gewandten Cavalier aus Schweden, der sich Graf von Horn nannte und in den Kreisen des englischen Adels mit bedingungslosem Vertrauen aufgenommen worden war. Die Verlobung kam zu Stande und auch die kirchliche Trauung wurde vollzogen, als kurz darauf der vermeintliche Graf Horn als ein Schwindler und Betrüger entlarvt wurde. Angelica war das Opfer eines gemeinen Gaunerstreichs, dessen fernere Folgen glücklicher Weise durch gerichtliche Annullirung des Ehepakts abgewandt wurden. Indessen fiel diese schmähliche Enttäuschung schwer genug ins Gewicht, um den heitern Sinn der Künstlerin für lange Zeit zu verdüstern, so sehr sich auch ihre Freunde und Verehrer bemühten, das Geschehene vergessen zu machen.

Erst dreizehn Jahre später, als sie bereits in das vierzigste Jahr eingetreten war, konnte sich Angelica entschließen, ihre Hand einem andern und bessern Mann zu reichen. Der Auserkorene war ein italienischer Portraitmaler Namens Antonio Zucchi, den sie schon von ihrem Aufenthalte in Venedig kannte und der ihr mit treuer Liebe zugethan war. Nachdem die Verbindung 1781 vollzogen war, beschloß sie den Rest ihres Lebens in dem geliebten Italien zu verbringen. Die Reise ging über Frankreich nach Venedig, wo sie ihr erstes größeres Historienbild, Leonardo da Vinci in den Armen Franz I. sterbend, ausführte. Zum Mitglied der

Akademie San Luca ernannt, ließ ſie ſich in Rom häuslich nieder und lebte hier in ſtiller Zurückgezogenheit, Fürſtinnen und Prinzeſſinnen in ihrer Kunſt unterrichtend, und ſtets mit ehrenvollen Aufträgen verſehen, bis zum Jahre 1807. Ihr Gatte Zucchi war bereits 1795 geſtorben.

Zur Verbreitung des Ruhmes unſerer Künſtlerin haben viele und tüchtige Stecher beigetragen. Sie ſelbſt hat eine Anzahl Blätter nicht ohne Glück in Kupfer radirt. Gemälde von ihr ſind in deutſchen Sammlungen ſelten; in der Berliner Galerie ſieht man ihr Selbſtportrait, im Dresdner Muſeum eine Sibylle und eine Veſtalin. Zu ihren beſten Werken rechnet man drei Bilder der Eremitage in Petersburg, Scenen aus Yoriks empfindſamer Reiſe darſtellend. Die größte Anzahl ihrer Werke findet ſich in der Sammlung des Lords von Exeter zu Burleighhouſe, wo man deren funfzehn zählt, darunter drei aus der Geſchichte von Abälard und Heloiſe.

Christian Wilhelm Ernst Dietrich.

(1712—1774.)

Einer der merkwürdigsten und in Ansehung der technischen Fertigkeit vielleicht der gewandteste deutsche Maler der Zopfzeit war Christian Dietrich. Er besaß weder eine fruchtbare Phantasie noch den kühnen Gedankenflug, der das Gemeine vergeistigt und zu den Höhen der Menschheit erhebt, dafür aber einen für die Auffassung des Charakteristischen ungemein begabten Blick. Diesen bekundet er nicht nur in seinen Nachahmungen der verschiedensten Meister seines eignen und des jüngst vergangenen Jahrhunderts, sondern auch in vielen seiner meisterlichen Genrescenen, unter denen die von Wille trefflich gestochenen wandernden Musikanten in der Nationalgalerie zu London die erste Stelle einnehmen. Die eigentliche Sphäre seines Talents ist der Gestaltenkreis des Adriaen van Ostade und so lange er diesen innehält, sieht man ihn seinen Gegenstand vollständig beherrschen. Der zerlumpte Bettler, der sein Schicksal mit Humor zu tragen weiß, der Landstreicher, Marktschreier und Rattenfänger, der sein Geschäft mit einem einer bessern Sache würdigen Eifer betreibt, der insolente Bauernflegel, kurz alle niedrig komischen Figuren des Markt- und Straßenlebens gelangen ihm vorzüglich gut. Am glänzendsten offenbart sich sein Talent, sobald er den Pinsel mit der Radirnadel vertauscht. Auch ihm fehlte das sichere Gefühl für die Harmonie, für die Poesie der Farbe, welches das achtzehnte Jahrhundert im Allgemeinen vermissen läßt. Ist es auch nicht zu verkennen, daß er oft glückliche Stunden hatte, in denen ein ächtes Naturgefühl ihn beseelte und seine

Palette klarer und reiner geſtimmt war, ſo blieb er doch im Weſentlichen Manieriſt, wie alle ſeine Zeitgenoſſen; wenn er aber radirte, kam die göttliche Weihe des Künſtlers nicht ſelten über ihn, ſodaß er ſelbſt einen großen Wurf in der Weiſe Rembrandts wagen durfte und das Ziel nicht fehlte. Obwohl ſeine natürliche Begabung ihn auf das Gebiet des Genre und des Portraits hinwies, ſo wagte er ſich doch mit heiterer Keckheit an faſt alle Gattungen der Malerei. Seinen Ausgang nahm er von der Landſchaft, da er von Alexander Thiele (1685—1752) in Dresden den erſten Unterricht empfing; doch widerſtrebte ſeine faſt immer ins Bunte und Schwere fallende Färbung gerade in dieſem Fache am meiſten der Hervorbringung eines wohlthuenden Totaleindrucks, wogegen wieder ſeine Radirnadel das Düſtere, Unheimliche und Schaurige in der Landſchaft nach Art des Salvator Roſa und Albert van Everdingen mit Glück zur Wirkung zu bringen wußte.

Im Jahre 1712 in Weimar geboren, erlernte Dietrich die Anfangsgründe ſeiner Kunſt bei ſeinem Vater, einem Portraitmaler, und kam in ſeinem fünfzehnten Jahre zu Thiele nach Dresden. Hier erwarb er ſich die Zuneigung des Grafen von Brühl, des mächtigen Günſtlings Friedrich Auguſts II., der durch ſeinen Eifer weſentlich zur Bereicherung der königlichen Galerie in Dresden beigetragen hat. Nach mehrjährigen Studien, welche er hauptſächlich auf die niederländiſchen Maler als Oſtade, Rembrandt, Berghem, Wouverman, Everdingen, Ruysdael verwandte, verließ er Dresden plötzlich unter dem Vorgeben, eine Reiſe nach Holland machen zu wollen. Seine Abſicht war aber nur, ſich nach Weimar zu begeben; denn er fühlte ſich durch die Bevorzugung der italieniſchen Maler, die der König nach Dresden zog, gekränkt und wollte dem ſteten Verdruß über die unverdiente Zurückſetzung aus dem Wege gehen. Erſt im Jahre 1742 kehrte er wieder nach Dresden zurück, nachdem er ſeinen Namen, vielleicht nur um ſeine bis dahin bevorzugten Collegen zu foppen, italianiſirt hatte. Unter dem Namen Dietrich begab er ſich im folgenden Jahre nach Italien, wo er nun, wenn auch nicht mit gleich großem Geſchicke, die Italiener Correggio, Baſſano u. ſ. w. nachahmte, wie ehedem die Holländer. Seit 1744 bekleidete er in Dresden die Stelle eines Gallerieinſpektors und verwaltete dieſes Amt in kluger und verſtändiger Weiſe zur Förderung und Hebung des herrlichen, mit immer neuen Schätzen ſich bereichernden Inſtituts. Zu derſelben Zeit befeſtigte er auch ſeinen Künſtlerruf, der in ſolchem Maaße zunahm, daß auswärtige Aufträge nur zum kleinen Theile

von ihm befriedigt werden konnten. Als der siebzigjährige König es für ihn räthlich erscheinen ließ, die sächsische Hauptstadt zu verlassen, fehlte es ihm nicht an Anerbietungen zu ehrenvollen Stellungen im Auslande. Er schlug jedoch aus Vaterlandsliebe und Dankbarkeit gegen das sächsische Fürstenhaus jeden Ruf aus und zog sich eine Zeitlang nach Freiberg zurück. Nach Abschluß des Hubertusburger Friedens im Jahre 1763 ernannte ihn Friedrich August II. zum Director an der Malerschule der Meißener Porzellanmanufactur. Zwei Jahre später erhielt er die Professur an der

Der Dudelsackpfeifer. Nach Dietrich.

Dresdener Akademie, in welcher Stellung er bis zu seinem im Jahre 1774 erfolgten Tode verblieb.

Die größte Sammlung Dietrich'scher Werke, 51 an an der Zahl, befindet sich in den Parterrelokalitäten des Dresdener Museums. Hier kann man diesen Proteus der Malerwelt am besten kennen lernen, denn man sieht ihn in allen möglichen Rollen, bald als Rembrandt, bald als Watteau, einmal als Correggio, ein ander Mal als Adrian von Ostade u. s. w. Außerdem befinden sich in dem Kupferstichkabinet daselbst eine große Anzahl seiner Handzeichnungen. — Das Berliner Museum enthält eine Madonna mit dem Kinde und drei italienische Landschaften, das Wiener

Belvedere, zwei Pendants, die Verkündigung der Geburt Chriſti durch die Engel und das von den Hirten angebetete Chriſtuskind. Faſt in jeder größeren Galerie begegnet man einigen Gemälden des Meiſters. Von ſeinen 181 zum Theil ſehr ſelten gewordenen Radirungen heben wir hervor: Der Rattenfänger (1732), die Flucht nach Egypten (1734), der große Charlatan (1740), der Bänkelſänger (1740), der verlorene Sohn (1756), die Muſikantenfamilie (1756).

Neben Dietrich iſt als Genremaler, derſelben Zeitepoche angehörig, noch zu nennen Franz de Paula Ferg, der 1689 zu Wien geboren, im Jahre 1740 in London ſtarb. In vielen ſeiner Bilder wiegt die Landſchaft vor. Poelenburg und Saftleben ſcheinen ſeine hauptſächlichſten Vorbilder geweſen zu ſein. Seine Gemälde ſind mit ſeltener Sorgfalt gemalt und in der Kraft, Klarheit und harmoniſchen Stimmung des Colorits läßt er die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen hinter ſich. Von ſeinen ſpärlich vorkommenden Werken hat die Dresdener Galerie ſechs in ihrem Beſitze.

Schlachten- und Thiermaler, Bildnißmaler und Landſchafter.

Wir haben, um den Ueberblick über die Leiſtungen der deutſchen Malerei dieſer Zeit zu vervollſtändigen, noch einiger älterer Meiſter zu gedenken, die, eine entſchieden realiſtiſche Richtung verfolgend, gerade deshalb in ihrer Leiſtungen ungleich glücklicher waren als die Vertreter der coquetten und geſchraubten Idealität oder des lediglich experimentirenden Eklekticismus. Zunächſt einige Thier- und Schlachtenmaler.

Der dreißigjährige Krieg und die Feldzüge Ludwigs XIV. gaben der poetiſchen Erzählung wie der bildenden Kunſt gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts manch trefflichen Stoff an die Hand und der Reiz des Abenteuerlichen in den großen und kleinen Epiſoden der Kriegsereigniſſe, welcher dem germaniſchen Naturell beſonders zuſagt, weckte das Talent einer Anzahl deutſcher Meiſter, welche noch jetzt in ihren Schlachtenbildern, Reiterkämpfen und Jagdſcenen verdiente Bewunderung finden.

Der älteſte und bedeutendſte dieſer Meiſter iſt Georg Philipp Rugendas, welcher 1666 in Augsburg geboren wurde. Der Sohn eines Uhrmachers ſollte er das Handwerk ſeines Vaters erlernen. Doch gab der Vater ſeinen Wünſchen nach und ließ ihn zu einem jetzt vergeſſenen Maler, Namens Iſaac Fiſches, in die Lehre gehen. Unter deſſen Anleitung

kopirte er Schlachtenbilder von Bourgignon und Johann Philipp Lembke, einem Hofmaler des Königs von Schweden, von dessen Werken nichts bekannt ist. Er bildete sich außerdem nach Radirungen des holländischen Vieh- und Pferdemalers Pieter Molyn, eines Zeitgenossen und Geistesverwandten von Albert Cuyp, der von seinen meist bei stürmischer Witterung aufgefaßten Landschaften von den Italienern den Namen Tempesta erhielt. Im Jahre 1692 begab er sich, um seine Studien zu vollenden, nach Italien, als er sich erst in Venedig, dann in Rom aufhielt. Schon hier zu Ruf und Ansehen gelangt, rief ihn der Tod seines Vaters 1695 nach Augsburg zurück. Nachdem er sich verheirathet und anfangs auch in seiner Vaterstadt für seine Gemälde willige Käufer gefunden hatte, konnte er später doch nur sehr geringe Preise erzielen. Dies veranlaßte ihn, sich der Kupferstecherkunst zuzuwenden, um seine Compositionen*) selbst zu radiren. Der Erfolg war nicht nur an sich ein überaus günstiger, sondern auch seine Thätigkeit als Maler ward dadurch aufs Neue belebt, insofern nun sein Name allgemeiner bekannt wurde, und sich Kunstfreunde aus der Ferne mit Aufträgen zu Gemälden an ihn wendeten. Der hervorragendste seiner Gönner war Karl XII. von Schweden, für welchem er im Jahre 1700 die Schlacht von Narwa malte. Nun begannen sich auch die Augsburger wieder lebhafter für ihn zu interessiren, ja ihre neuerwachte Kunstliebe ging so weit, daß man beschloß, eine Akademie zu errichten, die unter Rugendas' Direction im Jahre 1710 ins Leben trat. Die Belagerung seiner Vaterstadt durch die Franzosen im Jahre 1703 ließ er nicht vorübergehen, ohne aus diesem verhängnißvollen Ereignisse für seine künstlerischen Zwecke großen Nutzen zu ziehen. Keine Gefahr scheuend, beobachtete er die Gefechtsmomente aus der Nähe, und diese gefahrvollen Studien nach der Natur brachten sein Talent zur vollen Reife. Seine Darstellung wurde feuriger, unmittelbarer und von hinreißender Lebendigkeit in der Wiedergabe des momentanen Eindrucks. Seit 1735 begann er zu kränkeln und geistesschwach zu werden; sein Tod erfolgte im Mai 1742.

Rugendas hatte drei Söhne, Georg Philipp d. j., Christian und Jeremias Gottlob, die sich alle der Kupferstecherkunst zuwandten. Die meisten seiner Bilder sieht man in der Galerie zu Braunschweig, einzelne in Dresden, Berlin. Eins seiner berühmtesten Gemälde, die Belagerung von Wismar, befindet sich im Museum zu Kopenhagen. Die Zahl

*) Der ersten Reihe, die 1698 erschien, gab er den Titel Capricci, der zweiten 1699 erschienenen den Namen Diversi pensieri.

ſeiner radirten Blätter beläuft ſich auf dreißig. Von ſeinen Schülern hat ſich nur Auguſt Querfurt aus Wolfenbüttel (1696—1761) vorzugsweiſe durch ſeine Jagdſtücke einen Namen gemacht. Die Bilder dieſes in Wien verſtorbenen Künſtlers, die ſich durch ein klareres Colorit aber geringere Kraft der Darſtellung von denen ſeines Meiſters unterſcheiden, trifft man nur ſelten in öffentlichen Galerien an.

Kaum geringern Ruhm als Rugendas erwarb ſich der durch ſeine zahlreichen Kupferſtiche bekannte Thiermaler Johann Elias Riedinger, der 1695 zu Ulm geboren, im Jahre 1767 in Augsburg ſtarb. Sein Beſtes leiſtete er in der Darſtellung von Hirſchen und andern Jagdthieren; doch iſt ſeine flotte Zeichnung ſelten ganz correct. Seine Gemälde ſind nicht häufig; das bemerkenswertheſte darunter dürfte ein von Hunden verfolgter Hirſch in der Kaſſeler Galerie ſein.

Iſt das Genrebild ohne einen geſunden und energiſchen Zug zur realiſtiſchen Auffaſſung nicht zu denken, und ſeine Pflege deshalb ein wirkſames Correctiv für einen in hohle Manier ausgearteten Idealismus, ſo wird das gleiche Princip naturgetreuer Detaillirung des Zufälligen und Aeußerlichen auf die Bildnißmalerei angewandt nothwendig zu häßlicher Maskenhaftigkeit führen. Das Portrait darf niemals eine proſaiſche Abſchrift deſſen ſein, was das körperliche Auge bei näherer Betrachtung der menſchlichen Phyſiognomie an der Oberfläche derſelben wahrnimmt. Geſchieht dieſes, ſo entſteht eine Haut-Malerei, die einen unangenehmen, bei Köpfen alter Männer und Frauen ſelbſt bis zum Widerwärtigen ſich ſteigernden Eindruck hervorrufen muß, ähnlich wie ihn etwa die in unſern Tagen beliebten lebensgroßen Photographien bewirken, an denen ſich alle Hautporen und Fältchen mit den feinſten Härchen und Aederchen erkennen laſſen. Solcher Art ſind großen Theils die in der That mit photographiſcher Gewiſſenhaftigkeit ausgeführten Köpfe des zu ſeiner Zeit allgemein bewunderten und noch jetzt in Anſehung der meiſterhaften Technik ſtaunenerregenden Balthaſar Denner. Dieſer eigenthümliche Künſtler wurde 1685 in Hamburg geboren, wo er zuerſt von einem unbedeutenden Maler aus Altona im Aquarelliren unterrichtet ward. Dann kam er, ähnlich wie ſein großer Landsmann Schlüter, in jungen Jahren nach Danzig, um bei einem dortigen Künſtler die Oelmalerei zu erlernen. Der um die Zukunft ſeines Sohnes beſorgte Vater veranlaßte dieſen jedoch, die Künſtlerlaufbahn aufzugeben und ſich dem Handelsſtande zu widmen. Trotzdem blieb Denner

seiner Kunst mit Liebe zugethan und nahm in Berlin, wo er in ein kaufmännisches Geschäft trat, die ihm geboteue Gelegenheit wahr, in freien Stunden den akademischen Unterricht zu genießen. Seine erstaunlichen Anlagen und Fortschritte blieben nicht unbemerkt und schon im Jahre 1708 sah er sich im Stande mit Portraitmalen einen sehr einträglichen Erwerb zu erzielen. Am meisten förderte ihn die Gönnerschaft des Herzogs Christian August von Holstein-Gottorp, der sich im Jahre 1709 von ihm malen ließ und bald darauf ein umfängliches Hof- und Familienbild mit einundzwanzig Figuren bei ihm bestellte. Dieses von Denner mit großer Sorgfalt, aber noch mit breitem Pinsel ohne die ihm eigene widrige Detaillirung ausgeführte Gemälde, welches sich auf dem Schlosse Gottorp befindet, war der Grundstein seines Ruhmes und seines Glückes. Von Stadt zu Stadt, von Hof zu Hof, wohin er kam, fand er von Stund an eine freigebige Kundschaft, die ihm seine Arbeit mit schwerem Golde lohnte. Die meisten deutschen Fürsten ließen sich von ihm malen. Auch in Holland und England nahm man ihn mit der größten Auszeichnung auf und zahlte willig die hohen Preise, die er forderte. Zuletzt in Diensten des Herzogs von Mecklenburg starb er in Rostock im Jahre 1749.

Gemälde von Denner sind selten, und die große Anzahl derselben läßt vermuthen, daß ihm die Arbeit trotz der scheinbar großen Mühe leicht von der Hand ging. Das Non plus ultra seiner mikroskopischen Hautstudien an alten Köpfen sieht man im Wiener Belvedere in dem Bildniß einer alten Frau, welches von Karl VI. zu einem sehr hohen Preise erworben wurde. Ansprechender durch den wärmeren Ton der Farbe ist das ebenda befindliche Seitenstück eines alten Manuskopfes. Fast in allen größeren Galerien als Berlin, Dresden, Paris, St. Petersburg, München sind Dennersche Bildnisse anzutreffen. Man hat auch von seiner Hand einige radirte Blätter.

Einer ähnlichen Richtung folgte der aus Mainz gebürtige Christian Seibold (1697—1768), Kabinetsmaler der Kaiserin Maria Theresia.

Von den übrigen deutschen Portraitmalern des 18. Jahrhunderts verdient noch Anton Graff, der Freund Chodowiecky's, besondere Erwähnung. Er stammte aus Winterthur, wo er 1736 geboren wurde, und lebte seit 1766 als Hofmaler in Dresden, wo er im Jahre 1813 starb. Seine Bildnisse athmen Leben, sind voll Ausdruck und Charakter. In der Kraft und Klarheit der Farbe und der geschmackvollen Anordnung geben sie den besten französischen Portraitstücken jener Zeit nur wenig nach.

Unter den wenigen deutschen Landschaftsmalern des vorigen Jahrhunderts hat Jakob Philipp Hackert durch die Göthe'sche Biographie eine nicht ganz verdiente Verherrlichung erfahren. In Prenzlau im Jahre 1737 geboren, sah er auf weiten Reisen einen großen Theil des nördlichen und südlichen Europa und starb in Florenz im Jahre 1807. In Betreff seiner Lebensschicksale sei hier auf die Göthe'sche Schilderung verwiesen. In seinen Werken erhebt sich Hackert selten über die eigentliche Vedute. Es fehlte ihm die schöpferische Kraft der Phantasie, weshalb auch seine Versuche das Momentane eines Ereignisses darzustellen nicht glücklich ausfielen. Man möchte es deshalb fast bedauern, daß die Kaiserin Katharina das Opfer einer Fregatte nicht scheute, um dem Künstler eine Vorstellung von dem Auffliegen eines großen Schiffes zu geben, damit er im Stande sei, für sie eine Reihe von Seeschlachten zu malen. Die meisten Bilder Hackert's sind hart, trocken und bunt in der Farbe der Vorgründe, wogegen ihm die Fernen gemeiniglich besser gelangen. Zwei seiner Brüder widmeten sich ebenfalls der Landschaftsmalerei. Von seinen zahlreichen Gemälden ist in fast jeder öffentlichen Sammlung das eine oder andere anzutreffen, noch häufiger sind seine Sepiazeichnungen, von denen er eine wahre Unzahl angefertigt hat.

Nicht so bekannt sind einige andere deutsche Landschafter, welche der idealistischen Richtung zugethan waren, wie der in München thätige und daselbst geborene Franz Joachim Beich (1665—1748), der auch als Kupferätzer viel Talent bekundete. Sodann Christian Ludwig Agricola aus Regensburg (1667—1719), der wie der vorerwähnte hauptsächlich im Sinne Pouſſins componirte. In Anbetracht seiner zahlreichen, zum Theil — wenn man von der figürlichen Staffage absieht — mit Geschmack und Einsicht ausgeführten Radirungen gehört noch in die Reihe dieser Künstler der Dichter Salomon Geßner aus Zürich (1734—1788). Eine ganz vereinzelte Erscheinung in dieser Zeit ist der Architekturmaler Ernst Morgenstern aus Rudolstadt (1737—1819), der hauptsächlich Innenansichten von Kirchen darstellte, aber gegen die ältern niederländischen Vertreter dieser Gattung begreiflicherweise sehr zurücksteht.

Engliſche Künſtler des 18. Jahrhunderts.

Joſhua Reynolds.
Thomas Gainsborough.
Richard Wilſon.
William Hogarth.
Benjamin Weſt.
Thomas Lawrence.

John Flaxman.

In der Zeit Oliver Cromwells und seiner fanatischen Kriegsknechte ward der Kunst in England der Stempel der Abgötterei, des Baalsdienstes aufgedrückt. Kein Gemälde, welches die „zweite Person der Dreieinigkeit" oder die Mutter Maria darstellte, entging dem Verderben, und ward ein Gemälde gefunden, das die erste oder dritte Person der Trinität abbildete, so wurde der Besitzer getödtet und der Ort, wo das „Götzenbild" gefunden war, der Erde gleich gemacht.

Die Folge dieses Zelotismus war, daß die biblische Malerei und mit ihr die Profanhistorienmalerei vom englischen Boden verschwand. Im Parlament ward zu Ende des XVII. Jahrhunderts darauf hingewiesen, daß England eine beklagenswerthe Einbuße erlitten habe, — da Künstler, gleich denen, welche in Stephens Chapel die großartigen Wandbilder malten, gar nicht mehr aufzufinden seien. Die Hochkirche triumphirte indeß über die schüchtern hervortretenden Kunstfreunde und errang selbst noch im Jahre 1773 den traurigen Sieg: daß die englischen Maler, welche die Mauern der St. Paulskathedrale in London mit biblischen Compositionen schmücken wollten — wohl zu bemerken, ohne Geld zu verlangen — schroff abgewiesen wurden.

Es währte lange, bevor in England solche Gemälde, welche heilige Geschichten in vorprotestantischer Weise auffaßten, auch nur erträglich gefunden wurden. Man ließ bei den „katholischen" Meisterbildern nichts mehr als die Vollkommenheit der Technik und die Kunst der Anordnung gelten. Den Ausdruck der Figuren zu loben würde bis tief in das achtzehnte Jahrhundert herein einer indirecten Anerkennung katholischer Lehrsätze gleich gekommen sein.

Wie in Holland, so riß auch in England die Reformation in die auf der Heiligengeschichte ruhende Historienmalerei eine gähnende Lücke. Die Geschichtsmalerei erscheint, wo sie noch vorkommt, in äußerster Ernüchterung. Mythologische und allegorische Darstellungen, Schilderungen von Hof- und Staatsactionen traten an ihre Stelle. Der Begriff, welcher sich bei dem englischen Volke über „Idolatry" oder Götzendienerei festsetzte, drückte die Malerei auf die tiefste Stufe herab. Es fehlte wenig, so wären die Engländer bei dem islamitischen Grundsatze angekommen, daß es eine Verhöhnung der göttlichen Schöpferkraft sei, Menschen bildlich darzustellen. Die reiche und stolze Verbindung der englischen Architektur mit Malerei und Sculptur löste sich auf; kahle Inschriften sollten in den Tempeln die Gebilde der Kunst ersetzen, und bald sank vor dieser barbarischen Ansicht die Malerei in ihre Anfänge zurück. Anstatt der lebensvollen, kräftig schaffenden Künstlergenossenschaften älterer Zeit erscheinen nur einzelne Maler, die in der Ausübung ihrer Kunst an die, jeder kirchlichen Revolution trotzende, Eitelkeit des begüterten Theiles der Nation gewiesen waren.

Hans Holbein und Van Dyck hatten in England das Portrait großen Styls in die Mode gebracht. Es war das Bildniß, welches die englische Kunst vor dem völligen Untergange rettete. Es ist eine eigenthümliche Fügung, daß die genannten beiden Großmeister des Portraits die beiden extremsten Punkte in der Auffassung von Bildnissen repräsentiren. Holbein gab mit großer Genauigkeit das Detail und formte seine Bildnisse vom Einzelnen zum Ganzen aufsteigend, — während Van Dyck den Gesammtausdruck auffaßte und nur so viel Detail zeigte, wie, ohne Beeinträchtigung der Gesammtwirkung, gegeben werden konnte.

Die englischen Portraitisten, welche jenen Meistern folgten, waren daher, der Natur ihrer Vorbilder nach, vor einer einseitigen Richtung im Bildnisse geschützt.

Die geistige Erhebung eines Van Dyck vermochten die wenigsten seiner englischen Epigonen, und dann nur selten, zu erreichen. Sie hielten sich zum Ersatze an Holbeins Naturabschriften. Selbst in der Zeit der tiefsten Versunkenheit der Kunst blieb jedoch das Streben zu erkennen, wenn auch nicht in den Köpfen, so doch in der malerischen, auf die Herstellung eines geschlossenen Bildes zielenden, Anordnung, Van Dycks Malweise aufrecht zu erhalten.

Ein getreuer Nachahmer Van Dycks war William Dobson (1610 bis 1646). In den Bildnissen und Familienscenen dieses Malers weht

ein an die Venetianer und Rubens erinnernder Hauch. Er führt einen freien, saftigen Pinsel, setzt pastos auf, ist warm in den Schatten und zeigt in den Lichtern die volle Kraft der Palette. Es lassen sich zwei Malweisen Dobsons unterscheiden. In seiner ersten und bessern Periode legte er die Hauptwirkung in seine breit gehaltenen Localtöne; dann aber geht er immer mehr zur Weise Van Dycks über, versucht der Lichtwirkung die Herrschaft zu geben und künstelt an der Wiederholung und Weiterführung der Farben, wie solche dem Van Dyck frei in der Hand lagen. Zuletzt malte Dobson, wie es ihm seine augenblickliche Laune eingab, um rasch viel Geld zu verdienen. Er vermochte eine treffende Aehnlichkeit zu erzielen; dennoch sind seine, wegen ihrer Treue am meisten ausgezeichneten, Bilder keineswegs seine besten Leistungen.

Vorzüglich ist Dobsons Portrait des Prinzen Ruprecht von der Pfalz, des Grafen von Montrose, das Familienbild von Sir Thomas Brown. Auch Dobsons Eigenbildniß in der Sammlung Buckingham zeigt Kraft und Feinheit. Einigermaßen seltsam berührt das Portrait des Earls von Peterborough, Henry's Mordaunt. Der Graf ist von einem Pagen begleitet, welcher das, in Van Dyckscher Weise ungeheuerliche, Roß am Zügel hält. Ein Engel präsentirt dem gewappneten Krieger den Helm. Merkwürdig aber ist der Versuch Dobsons, einen biblischen Stoff darzustellen, indeß er eine reiche Anzahl von Portraitfiguren in Action setzte. Es war die Geschichte der Ehebrecherin aus den Evangelien, welche in dieser barocken Weise gemalt wurde. Die Damenbildnisse Dobsons leiden an einer großen Familienähnlichkeit. Der Maler suchte die Gesichter zu verschönern und gerieth hierbei in den Typus der Van Dyckschen Madonnen hinein. Dieser Meister, welchen Reynolds ungewöhnlich hoch schätzt, führte, wegen seines Hanges zur Verschwendung, ein unruhiges Leben; derselbe mußte sogar die damals schrecklichen Räume des Fleet, oder des Schuldgefängnisses, kennen lernen.

Aus der Wüstenei, welche sich am Ende des siebzehnten Jahrhunderts in der englischen Kunstgeschichte eröffnete, ragen nur einzelne, meist verkümmerte Erscheinungen hervor. Kunstwerke waren zu einem Artikel geworden, den man fertig importirte. Namentlich war es Holland, welches in England einen immer wichtiger werdenden Markt für seine Bilder fand. Durch diese, meist räumlich kleinen, Gemälde gewannen die Engländer Geschmack an den Miniaturdarstellungen. Das Bildniß ladet aus vielen Gründen zu einer Malerei en miniature förmlich ein.

Waren die lebensgroßen Bildniſſe in England bis dahin geſucht geweſen, ſo wandte man ſich jetzt mit Vorliebe den Miniaturen zu. Der berühmteſte Vertreter dieſer Portraitmalerei iſt Samuel Cooper (1609—1672). Er verſtand es meiſterlich, die Haltung der Portraitfiguren Van Dycks nachzuahmen. Wir finden bei Cooper ſogar Bildniſſe, welche völlig Copien der Portraits Van Dycks ſind, und nur andere Geſichtszüge beſitzen. Wie ſein großes Vorbild wußte Cooper das Haar, beſonders in freien Locken, mit Virtuoſität zu behandeln. Seine einſt ſo ſehr gerühmte Färbung der Geſichter läßt ſich heute nicht mehr beurtheilen, da die meiſt auf Elfenbein gemalten Bildniſſe vergilbt und trocken erſcheinen. Coopers Bildniß des Lords Protector von England (geſtochen von Vertue) iſt weltbekannt geworden. Selbſt die Pariſer fanden Coopers Arbeiten elegant, und hier wie an einigen kleinen Hofhaltungen Deutſchlands, im Haag und in Brüſſel machte Cooper ſehr lohnende Geſchäfte.

Viel tiefer als Samuel Cooper ſteht ſein Zeitgenoſſe und Rival um die Gunſt des feinen Publicums, Peter Lely, eigentlich Peter van der Faës (1618—1680). Lely iſt ein Weſtfale, in Soeſt geboren, empfing aber in Haarlem bei Grebber ſeine Bildung. Im Fache der Landſchaft ein geſchmackvoller Künſtler, dagegen talentlos für die Hiſtorie, erkannte Lely, als er mit Wilhelm von Oranien 1641 nach London kam, daß ihm hier nur ſeine Handfertigkeit für das Portrait nützen könne. Seine Bildniſſe beſaßen eine feine Tournure im Geſchmack jener Zeit, empfahlen ſich durch ihre arkadiſchen Spielereien, wie Lely denn die Damen gern als Nymphen, in leichte, phantaſtiſche Gewänder gehüllt, malte, und zeigten ein ſehr zartes Colorit. Trotzdem, daß Lely ſehr ſelten ſich die Mühe gab, eine genaue Aehnlichkeit mit den Originalen zu erzielen, kam der Maler bald in die Mode und ward in ſeinem Atelier förmlich beſtürmt. Man ſchrieb ihm das Geheimniß der Grazie zu, und er wurde deshalb nicht weniger geſchätzt, als es ſich herausſtellte, daß ſeine Portraits von Männern regelmäßig mißlangen. Lely war viel zu leichtfertig, um ſich an die Geſichtszüge des Originals zu binden und lieferte mehr Phantaſiebildniſſe, deren Unähnlichkeit vielleicht bei Damen, gewiß aber nicht bei Männern zu überſehen war. Daß Lely getreu ſein konnte, wenn er wollte, beweiſt indeß ſein vorzügliches Portrait Oliver Cromwells, „auf Befehl," wie Lely ſagte, „mit allen Reizen der Narben, Blattergruben, Runzeln und Warzen des Originals ausgeſtattet." Dieſer Maler verſtand es, ſich reich zu machen. Er ward zum Baronet erhoben, erhielt den Gehalt eines Chamberlain Karls II. und lebte wie die Mit-

glieder der hohen Ariſtokratie. Dennoch hinterließ er ein bedeutendes Vermögen, ſowie eine Gemäldeſammlung und ein Cabinet für Kupferſtiche, Zeichnungen ꝛc., welche bewieſen, daß Lely in der Kunſt einen bei weitem beſſern Geſchmack beſaß, als er durch ſeine eigenen Werke zu vertreten für gut fand. Von ſeinen Schülern konnte kein einziger zu der hohen Stellung Lely's ſich emporarbeiten.

Ein Landsmann nahm den Platz Lely's als engliſcher Modenmaler ein. — Gottfried Kneller (1618—1723) in Lübeck geboren. Kneller iſt auf jeden Fall eine eigenthümliche Erſcheinung — ein geborener Maler, mit blitzſchneller Beobachtung, feinſtem Sinn für Formen und Färbung, und ausgeſtattet mit einer Handfertigkeit wie Giordano und Rubens. Was er leiſtete, ſteht in gar keinem Verhältniß zu ſeiner glücklichen Begabung. Kneller verſtand ſich auf die Kunſt der großen Meiſter; aber er hat nur in ſeiner Jugend einen Anlauf genommen, ſeine Lieblinge, Tizian und Annibale Caracci nachzuahmen. Er war viel zu ſehr für ſich und ſeine Perſon, die allerdings von nicht gewöhnlicher Schönheit war, eingenommen, als daß er es für nothwendig gehalten hätte, ſich ernſthafte Studien aufzuerlegen. Daß er ein Maler war, betrachtete Kneller nur als einen ſeiner vielen perſönlichen Vorzüge, unter denen ſeine Kenntniß der Dichter verſchiedener Nationen von ihm ſelbſt ſehr hoch angeſchlagen wurde.

Kneller empfing in Holland, namentlich bei Bol ſeine Vorbildung. Die charakterloſe, flache Art der Geſchichtsauffaſſung dieſes Meiſters hatte Kneller völlig inne, als er nach Italien ging und hier einſehen lernte, was Hiſtorienmalerei eigentlich ſagen wolle. Er wandte dem ſchwer erringbaren Ruhme eines Geſchichtsmalers entſchloſſen den Rücken, und feſt überzeugt, daß ein Tizian im Grunde auch nichts weiter, als ein Bildnißmaler geweſen ſei, beſchloß der junge Mann, ſich lediglich auf das Portrait zu verlegen. Bereits in Italien lieferte er mehrere Bildniſſe, welche ſchnell ſeinen Namen bekannt machten, ſo daß er, als er durch Deutſchland zurück reiſte, mit Beſtellungen von ausgezeichneten Perſonen überhäuft wurde. Mit ſeinem ältern Bruder Hans Zacharias kam Gottfried Kneller 1675 in London an — auf dem Felde, wo er ununterbrochene Triumphe feiern ſollte.

Zunächſt war es ſeine faſt unglaubliche Fertigkeit, ſeine Schnellmalerei, welche die Aufmerkſamkeit der Ariſtokratie auf ihn zog. Er vollendete in anderthalb Stunden ein Knieſtück in Dreiviertel-Lebensgröße, ein Bruſtbild in der Hälfte dieſer Zeit. Karl II. war neugierig, den jungen Mann malen zu ſehen und befahl, daß Kneller und Lely zu gleicher Zeit ihn por-

traitiren ſollten. Knellers Bild, und zwar ein wohlgetroffenes, war beendet, als Lely ſeine Skizze mit Mühe fertig gebracht hatte. Es war beſonders die Damenwelt, welche Kneller in Mode brachte. Walpole ſagte: man habe es ſo ſehr bequem gefunden, ſich während der Sitzungen in den cavaliermäßigen Maler zu verlieben.

Bald ward Kneller indeß wirklich ein Cavalier — König Wilhelm ernannte ihn zum Ritter, welcher Würde ſpäter die Baronetſchaft hinzugefügt wurde. Kneller hat gewiß an tauſend Portraits von Fürſten, Fürſtinnen, Würdenträgern, reichen Adeligen und berühmten anderen Perſonen geliefert. Zu ſeinen beſten Portraits gehört dasjenige Gibbons, Lords Crew, Addiſons, Nelſons, Lady's Peterborough, Peters I. von Rußland. Er ſelbſt behauptete, ein getaufter, reicher Chineſe habe ihn bei der Sitzung am meiſten intereſſirt und das Portrait dieſes Mannes ſei ſein Meiſterwerk.

Kneller malte, je mehr er liefern mußte, deſto ſchlechter. In ſeiner erſten Zeit gelang ihm der charakteriſtiſche Ausdruck trefflich; ſeine Farbenführung war harmoniſch und reich. Späterhin nahmen ſeine Bildniſſe ein modiſches, widerwärtiges Lächeln an, das ſich nur in den aufwärts gezogenen Mundwinkeln zeigte. Eine weitere Eigenthümlichkeit bemerken wir darin: daß die Kneller'ſchen Portraits, mögen ſie darſtellen, wen ſie wollen, ſtets bei genauer Betrachtung an des Künſtlers Eigenbildniß erinnern. Er malte ſeine eigenen Augen und genirte ſich nicht im mindeſten, der Königin, deren Naſe er für unedel hielt, ſeine eigene Naſe, welche ſehr hübſch geformt war, ins Antlitz zu malen.

Es iſt eine unſagbare Nichtigkeit in dieſer künſtleriſchen Thätigkeit Knellers. Er ſelbſt geſtand dies zuweilen offen zu, wie ſehr er es auch ſonſt liebte, ſich herauszuſtreichen. „Ich hätte müſſen hungern, keine Pferde und Damen zum Spielzeuge haben und ich wäre der erſte Maler der Welt geworden, während ich jetzt bloß der erſte Maler Englands bin", ſagte Kneller. Zuletzt machte er ſeine Portraits völlig fabrikmäßig. Perrücken, Hüte, geſtickte Weſten, Röcke, Manchettes, Friſuren, Spitzengarnituren, Damenroben ſtanden ſchablonenmäßig auf der Leinwand. Kneller malte die Geſichter und Hände hinein und das Bild war fertig. Dennoch verminderte ſich die Achtung ſeiner Zeitgenoſſen für dieſen eigenthümlichen Künſtler nicht im geringſten. Nach Knellers Denkmal in der Weſtminſterabbey in London muß er ein Fürſt der Künſtler geweſen ſein, wie denn auch „Raphaels Grabſchrift" in engliſcher Sprache auf ſeinem Grabmale prangt.

Digitized by Google

Es war Gottfried Kneller, welcher zuerſt den Gedanken ausſprach, durch eine Akademie der Künſte ein großartiges Kunſtleben in England heraufzuführen. Knellers Zeit war jedoch vorüber und obgleich er die Anfänge des Unternehmens erblickte, die Kunſt in England gleichſam aus dem Kern heraus durch Schulen zu verjüngen: ſo konnte er ſelbſt, der durch ſo viele unnütze Arbeiten ſelbſt unnütz Gewordene, doch nirgend mehr energiſch fördernd eingreifen. —

Die Figurenbilder der engliſchen Malerei im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zeigten eine entſchiedene Neigung für Darſtellung ſolcher Scenen, wie ſie die damaligen Dichter und Belletriſten darzuſtellen liebten — Scenen aus dem ländlichen und häuslichen Leben voll zarter, ſchmelzender Empfindung, die Ausübung löblicher Tugenden durch zierlich gekleidete Figuren, das bukoliſche ſtillgenügſame Sein von idealiſirten Dorfſchönen und Hirten, welche ſich indeß auffallend genug von den franzöſiſchen Arkadiern unterſchieden. Ueberhaupt hat der arkadiſche Unſinn mit ſeinem kraftloſen Gefühlskitzel, welcher in Frankreich und Deutſchland blühte, weder in der engliſchen Malerei noch in der Literatur dieſes Landes ein entſcheidendes Uebergewicht zu erringen vermocht.

Während James Thornhill (1676 — 1734) und ſeine Schüler mit großer Mühe ſtrebten, hiſtoriſche Bilder zu ſchaffen — nüchterne, unfertige Productionen, an welche der öffentliche Geſchmack ſich durchaus nicht gewöhnen wollte — traten zwei Landſchaftsmaler auf, und riſſen die Aufmerkſamkeit an ſich. Es waren Wilſon und Gainsborough, welche den Muth hatten, mit Landſchaftsgemälden im großen Styl vorzutreten.

Neben dieſen beiden Malern erſchien gleichzeitig ein Dritter, von welchem es — hört man die Engländer ſelbſt — noch heute nicht unwiderſprechlich ausgemacht iſt: ob er wirklich ein Maler war. Das iſt Hogarth! Dieſer echt engliſche Genius zeigte ſich ſo eigenartig, daß er eine beſondere Kategorie repräſentiren muß. Kein Holländer hält ſich genauer als Hogarth an das von der Natur Gegebene. Die Darſtellung deſſelben genügt dieſem Meiſter jedoch nicht; — ſeine aus dem Leben gegriffenen Figuren ſind zugleich Träger moraliſcher Intentionen. Hogarth iſt Charakter- und Seelenmaler, einem Fielding, Smollet, Vanbrugh und Molière ebenbürtig. Er ſtellt poſſenhafte Scenen neben ſeine erſchütterndſten Vorgänge. Seine Komik hat jedoch ſtets einen tieferen Gehalt, als die bloß lächerliche Erſcheinung ſeiner Figuren. Hier weht ein Hauch von Shakſpeares Humor — ſpecifiſch engliſch und doch durch die Univerſalität ſeiner Anſchauungen von Menſchen

und Welt für alle Zeiten und Nationen verständlich geworden. Hogarth steht allein gleich einem glänzenden Phänomen; er erscheint in der englischen Kunst ohne Vorgänger, ohne ebenbürtigen Nachfolger.

Zu diesen drei Malern kommt der Vierte — bei weitem nicht gleich den Dreien den Stempel englischer Nationalität tragend, und dennoch unendlich einflußreicher auf die Kunst seines Heimatlandes, als seine genannten drei Kunstgenossen. Dies ist Joshua Reynolds, der englische Ludovico Caracci oder, wie Winckelmann sagte, der englische Anton Raphael Mengs. Reynolds vermochte es, dem Kunstleben Englands für eine geraume Zeit den Stempel seiner eigenen künstlerischen Richtung aufzudrücken. Dieser Künstler ist der bewegende Punkt der englischen königlichen Akademie, und die Akademie ihrerseits ist das Centralorgan für das ganze englische Kunstleben im achtzehnten Jahrhunderte.

Das akademische Princip in England ist um Vieles älter, als die königliche Akademie selbst. Die englischen Künstler waren bescheiden genug, um die Meinung zu fassen, daß ihre vereinzelten Kräfte nicht zureichen würden, in ihrer spröden Heimat eine Blüte der Kunst, würdig derjenigen des Continents, herbeizuführen, eine Corporation aber würde einen genügend starken Einfluß gewinnen, um den englischen Volke zu imponiren. Anderwärts gingen die Kunstschulen aus den Wirken großer Meister hervor — in England stiftete man eine Kunstschule, um große Meister heranzubilden. Lord Halifax hielt den Künstlern, welche eine Akademie zu bilden beabsichtigten, das Schicksal anderer Kunstschulen entgegen. Mailand gebar keinen zweiten Leonardo da Vinci; St. Lukas zu Rom verwaiste mit Raphaels Tode; die Akademie zu Parma versank, nachdem Coreggio schied, und Venedig, Ferrara, Modena, Florenz, Neapel, Frankreich und Spanien konnten ähnliche Resultate aufzeigen. Die englischen Künstler glaubten jedoch nicht an historische Gründe, wo sie einen Widerstand der Regierung aus politischen und confessionellen Ursachen zu sehen meinten, und verfolgten consequent ihren Plan, bis die Akademie constituirt wurde.

Dies Institut ist für die englische Kunstgeschichte von solcher Wichtigkeit, daß hier das Aufkeimen desselben mit einigen Worten erwähnt werden muß. Im Jahre 1711 gab es in London eine Malerschule, deren Haupt Gottfried Kneller war, während Vertue, der Kupferstecher, als Zeichenmeister fungirte. Zu dieser Schule kamen um die Zeit von 1724 noch zwei andere: Sir James Thornhill eröffnete eine Schule in seinem eigenen Hause auf Coventgarden, und der Herzog von Richmond gründete eine zweite Schule

zu Whitehall Privy Gardens. Es war Thornhill, welcher zuerst forderte, daß eine königliche Akademie gegründet werde. Nach Thornhills Tode sammelte Michael Moser die verwaisten Schüler und öffnete wiederum Schulsäle in Greyhound Court, Arundel Straße. Hier war es, wo William Hogarth erschien und von der Lebensfähigkeit der Schule eine so gute Meinung gewann, daß die ganze Kunstschülerschaft sich vereinigen und nach Peters Court, Martins Lane, übersiedeln konnte. Die Akademie bestand damals aus 141 Mitgliedern. Zu diesen gehörte auch Joshua Reynolds. Die erste akademische Arbeit war die Decoration des Findlingshospitals, wodurch die Akademie von vorn herein sehr populär wurde.

Die gesetzliche Constitution der Akademie erfolgte. Es waren vier und zwanzig Directoren sammt einem Präsident zu erwählen. Gemeinschaftliche Ausstellungen wurden eröffnet, welche im Publicum das ungewöhnlichste Interesse erregten. Gleich vom ersten Jahre an aber brachen unter den Mitgliedern wahrhaft erbitterte Streitigkeiten aus. Die Directoren wollten nicht statutenmäßig nach einjähriger Amtsführung ausscheiden und übten, anstatt Gesetz und Billigkeit aufrecht zu erhalten, die rücksichtsloseste Tyrannei. Der General-Staatsanwalt de Grey mußte einschreiten. Es wurden sechzehn Mitglieder gesetzlich excludirt. Diese aber wußten König Georg III. zu überreden, daß die Maler-Akademie durchaus republikanische Geheimzwecke verfolge, und der leichtgläubige Monarch hob daher die Akademie auf und gründete eine königliche Akademie, deren Mitglieder die Zahl von vierzig nicht übersteigen sollten. Damit hatte, wie Reynolds später öffentlich aussprach, „eine Institution festen Boden gewonnen, welche ihrer Natur nach dem Aufschwunge der englischen Kunst aufs äußerste hinderlich sein mußte.“ Allerdings erwies sich die königliche Akademie als eine Corporation, die zu gewissen Zeiten die englische Kunst monopolisirte und das Emporkommen unabhängiger Talente nicht selten mit Erfolg zu hindern suchte.

Joſhua Reynolds.

(1723—1792.)

Joſhua Reynolds, der erſte und zugleich der einflußreichſte aller Präſidenten der königlichen Akademie zu London, wurde 1723 zu Plimpton S. Mary in Devonſhire geboren. Man kann Reynolds mit vollem Rechte als das Haupt der engliſchen Malerſchule betrachten. Seine Principien der Kunſt wirken noch heute nach, und ſogar viele derjenigen engliſchen Maler, welche Sir Joſhua für eine alte Perrücke erklären, können nicht umhin, durch ihre Werke den Anſichten dieſes Meiſters fortwährend Zugeſtändniſſe zu machen.

Reynolds begann ſeine Laufbahn mit der Bildnißmalerei und über dieſe iſt er, wenn man genau unterſuchen will, niemals hinaus gekommen. Er verliert die Vorbilder ſeiner Jugend, Van Dyck und Holbein niemals aus den Augen, und die klarſten ſeiner Kunſtprincipien halten in den allermeiſten Fällen ganz genau die Richtung auf einen dieſer beiden Meiſter inne.

Die hervorragendste Seite seines Wesens entschleierte sich erst, als Reynolds in Rom seine Studien begonnen hatte. Er war damals sechs und zwanzig Jahre alt. Nachdem er längere Zeit mit dem bloßen Anschauen der gefeiertsten Kunstwerke sich beschäftigt hatte, kam er zu der Ueberzeugung, daß er, gemäß den Forderungen, welche er nunmehr an sich stellen mußte, niemals ein großer Maler werden könne. Er entschloß sich, nicht mehr zu malen, sondern das Geheimniß der Schöpfung des Schönen, wie solches ihm aufgegangen, mit Worten zu verkündigen. Begeistert begann Reynolds schon damals jene außerordentlich feinen, tief empfundenen Betrachtungen über berühmte Gegenstände der Kunst angesichts derselben aufzuschreiben, welche Betrachtungen später in seinen „Discourses“ eine so große Wirkung ausüben sollten. Vieles, was Reynolds über einzelne Kunstwerke sagt, ist niemals besser gesagt worden. Schwächer ist der Künstler, wo er es unternimmt, über die Kunst im Allgemeinen und die Wissenschaft des Schönen zu sprechen.

Reynolds ist ein überwiegend kritischer Geist. Seine Productionskraft hält mit seiner Befähigung für die Kritik und für die Bildung einer Methode der Kunstausübung den Vergleich nicht aus. Er war für den Eklekticismus geboren, wie Lodovico Caracci, wie Raphael Mengs. Um den merkwürdigen Künstler auf kürzeste und eindringendste Weise kennen zu lernen, stellen wir denselben zunächst als Lehrer der Kunst hin.

Er ging von dem Grundsatze aus: daß der Schüler die Wirkung der Natur zu erreichen streben müsse. Diese Wirkung sei durch die bloße Naturnachahmung nicht zu erreichen. Sie beruhe in der Erkennung des Schönen in der Natur, auf welches alle Wirkung auf die Gedanken und Empfindungen des Beschauers zurückgeführt werden müßten. Die Gesetze der Erscheinung der natürlichen Gegenstände lägen der künstlerischen Naturnachahmung zum Grunde; die Gesetze der Erscheinung des Schönen in der Natur seien jedoch mit viel größerer Schwierigkeit aufzufinden. Zufällig wohl könne die Naturnachahmung auch das eine oder andere der Gesetze der schönen Erscheinung zur Anschauung bringen, — für den Künstler sei dies aber nicht genügend. Er würde, da das Schöne nie ohne Beimischung von einer Menge von Trivialem oder Häßlichem in der Natur erscheine, seine beste Kraft auf unwürdige Nebendinge verwenden. Das Auffinden der Erscheinungsgesetze des Schönen in der Natur übersteige die Kräfte des Einzelnen. Die Werke der großen Künstler, vom Alterthum herab bis auf die Neuzeit führten den Beweis, daß der Natur nur allmälig ihr Geheimniß

der Erscheinung des Schönen abgerungen worden sei. Die einzige Anleitung, das Naturschöne zu erkennen, sei in den Werken der großen Meister gegeben. Ohne diese würde sich der Künstler die ungeheure und dennoch unfruchtbare Arbeit aufladen, alle begeisterten Entdeckungen der großen Meister aus eigener Kraft noch ein Mal zu machen. Es sei kein anderes Mittel, künstlerisch die Natur zu erkennen, um sie künstlerisch nachahmen zu können, als das Studium der großen Meisterwerke, wo das verstreute Naturschöne concentrirt und alle an sich bedeutungslosen Zufälligkeiten auf die Erreichung eines künstlerischen Zwecks bezogen seien. Die Freiheit des Geistes sei durch diese Methode nicht beschränkt. Er könne und solle erhabene Gedanken verfolgen; aber in der Wahl der Mittel, um seine Ideen künstlerisch zur Anschauung zu bringen, sei er an Das gebunden, was die großen Meister in der Natur als schön aufgefunden haben. Erst Der, welcher in der Kunst das Schöne erkannt habe, könne hoffen und unternehmen, sich dem Naturschönen Aug' in Auge gegenüber zu stellen. Es scheine eine ungeheure Aufgabe, die verschiedenartigen Erscheinungen des Schönen in tausenden von guten Kunstwerken zu studiren. Der Schüler aber werde, so wie sein Schönheitsgefühl sich mehr und mehr entwickele, finden daß die Principien der schönen Erscheinung nicht zahlreicher und mannigfaltiger, sondern geringer an Zahl und größer an Einfachheit sich darstellten. Es sei nur die verschiedenartige Anwendung dieser Principien, wodurch deren Erkennung dem Schüler erschwert werde.'

Dies ist der Eklekticismus vom reinsten Wasser. Reynolds hat, wie hieraus hervorgeht, keinen Begriff von der empfundenen Idee, von dem künstlerischen Gedanken, welcher im Innern des Künstlers mit der Form zugleich geboren erscheint. Es ist ihm nie eingefallen, daß in einem wahrhaften Kunstwerke Idee und Form durch den schöpferischen Act im Innern des Künstlers von vornherein so fest verschmolzen sind, daß von einer Trennung nicht die Rede sein kann. Bei aller Schönrednerei, deren Reynolds im hohen Grade fähig ist, läßt sich doch die klägliche Impotenz nicht verbergen, welche in der Methode liegt, einen Gedanken aufzustellen und die künstlerischen Erscheinungsmittel sich aus allen Ecken und Enden einzeln zusammen zu suchen.

So viel ist indeß gewiß, Reynolds besaß persönlich eine angeborene Empfindung, einen höchst feinen Geschmack für das Schöne. Er fand leicht das Unschöne, Geschmacklose heraus, und wußte seine Methode meisterhaft zu gebrauchen, um alles Fehlerhafte ins Licht zu stellen und auszuscheiden.

Seine detaillirten Vorſchriften laſſen ſich faſt nie beſtreiten; aber der große Mangel iſt der, daß bei Reynolds Alles ſich auf die negative Seite neigt; daß ſein Geiſt, ſeine Empfindung keiner ſolchen Erhebung fähig waren, um das Poſitive des Schaffens zu erkennen und zu fühlen.

Es iſt bei dieſem ſo einflußreichen Künſtler wohl der Mühe werth, einige ſeiner unveränderten Worte wiederzugeben, um die Vorſtellung von ſeiner künſtleriſchen Innerlichkeit ſo deutlich wie möglich zu machen. Hier zeigt ſich der, in muſiviſcher Weiſe arbeitende, Kritiker im klarſten Lichte.

Reynolds ſagt: Die Kunſt in ihrer Vollendung iſt keineswegs prunkend. Sie liegt verborgen und bildet ihre Effecte, als wären ſolche von ſelbſt entſtanden. Es iſt das eigentliche Studium und die Arbeit des Künſtlers, die verborgene Urſache der Schönheit herauszufinden und hieraus ſich Grundſätze für ſein eigenes Verfahren zu bilden. Solche Prüfung iſt eine fortwährende Uebung unſerer höchſten Geiſtesfähigkeiten — vielleicht ebenſo groß, wie die Thätigkeit des Künſtlers, deſſen Werke ſtudirt werden. Der weiſe und urtheilsfähige Nachahmer ſoll ſich nicht mit der bloßen Beobachtung Deſſen, was die unterſcheidenden Merkmale der verſchiedenen Manieren eines großen Meiſters bildet, begnügen, ſondern er geht in die Erfindung der Compoſition ein, betrachtet, wie die Maſſen von Licht verwendet ſind; er unterſucht die Mittel, wodurch der Effect hervorgebracht iſt und prüft, wie einzelne Theile in der Tiefe des Gemäldes ſich verlieren, andere kühn hervorſpringen, und wie alles Dieſes fortwährend ſich ändert und abwechſelt, je nach Inhalt und Plan des Werkes. Er bewundert nicht die Harmonie des Colorits allein, ſondern unterſucht, weshalb die eine Farbe die andere hebt. Er durchforſcht die Tinten und prüft, aus welchen Farben ſie beſtehen, bis er eine klare und beſtimmte Einſicht in Dasjenige gewonnen hat, wodurch die Harmonie und Trefflichkeit der Färbung gebildet wird. Es iſt nur auf dieſem Wege möglich, immer weiter zur Vollkommenheit vorzuſchreiten und die Principien in der Ausübung unſerer Kunſt zu erweitern und zu verbeſſern.*)

Joſhua Reynolds war der Sohn eines Geiſtlichen und empfing eine ſorgfältige, gelehrte Vorbildung. Noch ſehr jung, konnte er eine einmal gehörte Predigt aus dem Gedächtniß wiedergeben. Das Dociren ſchien ihm angeboren; aber auch der Hang zum Zeichnen. Der Vater zeigte einſt die Zeichenmappe des Knaben einem Freunde und bemerkte dabei: Dies hat

*) Notes on Dufresnoy.

der Taugenichts Joſhua aus purer Faulheit gemacht. Joſhua ſelbſt ſagte im ſpäteren Leben: Wenn ich ein Maler geworden bin, welcher das Große erkennt, ohne ſelbſt Großes ſchaffen zu können, ſo habe ich deshalb Richardſons Theorie der Malkunſt anzuklagen. Richardſon hatte meinen Sinn für den Lehrvortrag wie für das Zeichnen zugleich getroffen und ich erinnere mich nicht, je wieder einen Eindruck von ähnlicher Stärke empfangen zu haben.

Der Zufall wollte es, daß Reynolds ſeine Laufbahn als Kunſtſchüler mit Copiren alter Italiener begann. Hudſon, ein mittelmäßiger Maler in

Der ſchlangenwürgende Herkules. Nach Reynolds.

London, deſſen Geſchäfte ſchlecht gingen, hatte eine Art Copirfabrik eingerichtet und verſorgte das emporſchießende Pilzgeſchlecht der unwiſſenden engliſchen Kunſtſammler mit falſchen italieniſchen Bildern. Joſhua eignete ſich vorzüglich für die Wiedergabe von Guercino's, Maratti's und Batoni's Arbeiten und ward ſtark von ſeinem Meiſter in Anſpruch genommen. Joſhua behauptete, daß es eine ſchmeicheleriſche Einbildung ſei, wenn er meine, daß ſeine Einſicht in die Geheimniſſe des Colorits werthvoller oder förderlicher ſei als der Inſtinct, welcher ihn einſt belehrt habe, jene Italiener bis auf die feinſten Nuancen wiederzugeben.

In die Heimat zurückgekehrt, malte Joshua Bildnisse, meist von Officieren der Flotte, Stück für Stück eine Guinea, mit aufgeklebtem Blattgold für die Achselknoten und Knöpfe. In Gefahr, verloren zu gehen, kam er wieder nach London und studirte Van Dyck und Coreggio. Ein Bild des Seehelden Rodney, welchen Reynolds nur ein Mal gesehen hatte, erregte die Aufmerksamkeit der hohen Flottenofficiere, unter denen sich Lord George Keppel des Künstlers sehr lebhaft annahm. Reynolds hatte Recht, wenn er behauptete: Gleich der Britannia selbst verdanke er seinen Ruhm nur Seiner Majestät unüberwindlicher Navy.

Keppel, Earl von Albemarle, erhielt 1749 Ordre, an der Spitze eines Geschwaders nach dem Mittelmeere zu segeln. Er nahm Joshua Reynolds auf sein Flaggenschiff und setzte ihn zu Livorno ans Land. In Rom empfing Reynolds hinreichende Unterstützung von seinen vornehmen Gönnern, um sich ganz seinen Studien hingeben zu können. Raphael, bei welchem Gedanke und Form so untrennbar erscheinen, blieb dem zukünftigen Lehrer der eklektischen Methode stets fremd; dagegen faßte er für Michel Angelo eine bis ins späte Alter dauernde Vorliebe. „Ich ahme ihn blos deshalb nicht nach," sprach Reynolds, „weil er unnachahmlich ist." Daß Joshua stets in Gefahr war, den Palmavecchio und Bassano nachzuahmen, bemerkte er dagegen nie. Annibale Caracci, seiner Theorie nach Reynolds so außerordentlich geistesverwandt, war für ihn nur ein Vorbild für die Zeichnung.

Gleich mit seinem ersten Portrait (dasjenige des Earls von Albemarle) warf Reynolds nach seiner Rückkehr von Rom alle seine Nebenbuhler nieder. Lely und Kneller waren mit einem Schlage obsolet geworden. In schneller Folge häuften sich die Bestellungen von Portraits hochgestellter Personen, obwohl die Preise unglaublich rasch stiegen. Ein einziger Trost blieb Reynolds' Neidern — gewiß konnte er, da er bis dahin noch keine Damen portraitirte, keine Bildnisse weiblicher Personen malen! Es zeigte sich jedoch, daß Joshua Frauen, und besonders Kinder, noch bei weitem vollendeter, als Männer, darstellte. In der That fehlt in dem Verzeichnisse der Portraits dieses Künstlers fast keine einzige berühmte und hochgestellte Schönheit jener Zeit. Obgleich manches Mannsportrait kraftvollen Ausdruck und deutliche Charakteristik besitzt, kann man doch im Allgemeinen die weiblichen Bildnisse dieses Künstlers für seine besten Leistungen halten. Je einfacher Reynolds bei seinen Damenportraits zu Werke ging, je weniger er ein „Bild" zu machen sucht, desto größer ist seine Wirkung, wie bei dem Portrait der von ihm leidenschaftlich verehrten Angelica Kauffmann. Bei dem allegorischen Arrange-

ment vieler ſeiner Damenbildniſſe gelangt Reynolds jedoch zur Froſtigkeit, ja oft bis zu völligſtem Ungeſchmack, wie bei folgenden Bildern: Lady Bunbury, den Grazien opfernd, Lady Eliza Keppel, dem Hymen opfernd, Marchioneß Townshend, Mrs. Gardener und Mrs. Beresford — drei Schweſtern — dem Hymen opfernd, Miß Elliot als Juno, Lady Montague als Hebe ꝛc. Gräßlich iſt Miß Siddons, mit den Furien zur Seite, als tragiſche Muſe.

Am beſten gelangen Reynolds Bildniſſe von Kindern, welche meiſt auf zwangloſeſte Weiſe ſich zu Genrebildern geſtalteten. „Bei Kindern," ſagte Reynolds, „kann man dreiſt die Natur abſchreiben, denn ſie ſelbſt giebt hier Form und Inhalt in ſchönſter Vereinigung." Die Bilder dieſer Art müſſen als das Vollendetſte gelten, was Reynolds überhaupt gemalt hat. Weltbekannt iſt ſein „Stachelbeeren-Mädchen", welches, ein Körbchen im Arme, den Beſchauer anblickt. Ebenſo wirkſam iſt der „Hirtenknabe", der „Schulknabe", die „Mauſefalle" — ein Mädchen mit einer Maus, — „der kleine Venetianer" u. ſ. w. Hier tritt Reynolds mit aller Wärme und Harmonie der Färbung auf, deren er fähig war, während in den Bildniſſen das Colorit mehr ſtumpf iſt, vielleicht um den Anſchein des Prahleriſchen zu vermeiden. Ein ſehr bekanntes, obwohl geziertes Kindesbild iſt auch dasjenige des betenden, kleinen Samuels, welchen der Lichtſtrahl vom Allerheiligſten des Bundeszeltes trifft. Die Lichtführung iſt ganz in Rembrandts Art.

Ueber eine genrehafte Auffaſſung kommt Reynolds nirgend hinaus. Höchſtens kann man ſagen, daß er der ſogenannten heiligen Conversazione der Italiener, namentlich Tizians, in ſeinen bibliſchen Hiſtorienbildern ſich näherte. Er gab in ſeiner „Heiligen Familie", welches Stück die engliſche Nationalgalerie beſitzt, im vollen Ernſte ein Hiſtorienbild, bewies damit aber, daß die lebengebende Kraft, das Herauskehren einer activen Innerlichkeit, ihm nicht eigen war. Reynolds', in beſonderen Schriftwerken gefeierte, Bilder für die Fenſter der Capelle von New College zu Oxford, die Verkündigung der Geburt Chriſti, die Cardinaltugenden, darſtellend, ſind ganz genremäßig. Der Meiſter gab übrigens ſeine Schwäche in der Hiſtorie mit liebenswürdiger Aufrichtigkeit öffentlich zu, führte jedoch als Grund dieſer Unvollkommenheit die Schwierigkeit an, auch da noch „correct" in der Zeichnung zu ſein, wo der Künſtler für die letzte Berichtigung ſeiner Gebilde die Natur ſelbſt nicht zu Rathe ziehen könne. Es fehlte weniger an Correctheit der Zeichnung, als an Größe der Conception, an der Kraft, zweckgerecht Empfindungen darzuſtellen.

Dieser Künstler, von seinen Zeitgenossen außerordentlich hoch gefeiert und eben so außerordentlich bezahlt, hat eine große Fruchtbarkeit entwickelt. Er war in den höchsten Kreisen eine geachtete Persönlichkeit, konnte ein aristokratisches Haus machen und dennoch seiner Erbin über 100,000 Pfund Sterling hinterlassen. Er ward baronisirt und wird daher von den Engländern noch heute sehr oft „Sir Joshua" — ohne weitere Erwähnung des Eigennamens — genannt.

Reynolds hat als Präsident der Akademie durch seine gelegentlichen Vorträge, welche zum Theil gedruckt erschienen, wie durch seine anderweiten Schriften großen Einfluß auf die Kunstanschauung der Engländer ausgeübt Seine „Seven Discourses," London 1778, deutsch Dresden 1781, seine „Notes on Ch. A. Dufresnoy's Art of painting," London 1783*), seine Beiträge zu dem Werke: The life of Raffaelle da Urbino, London 1815, so wie die Sammlung anderweiter Reden, Reisebemerkungen, Memoirs u. s. w. sind lange für England das Kunstevangelium gewesen und erst die allerneueste Künstlergeneration des Inselkönigreichs ist zu der Ueberzeugung gelangt, daß mit Sir Joshua's Principien die Höhe der Kunst schlechterdings nicht erreicht werden könne. Es ist von strengen Beurtheilern gesagt: Sir Joshua's Verdienst reiche nicht weiter, als daß er das Portrait in England zum Genre hinübergeführt habe; — wir halten dies für ein glänzendes Ehrenzeugniß für Reynolds, den eigentlichen Begründer einer englischen Malerschule, die freilich anfangs — der Natur der Sache nach — fast gar nichts Nationales aufzuweisen hatte.

*) Dufresnoy's Lehrgedicht ist ursprünglich französisch.

Richard Wilson.

(1713—1782.)

Bei der Wiedergeburt der Malerei in England war es die Darſtellung von Perſonen und menſchlichen Figuren, welche am meiſten die Aufmerkſamkeit der Nation auf ſich zog. Wir wiſſen heute, daß ſich auf dieſem Felde — wenn der ganz und gar eigenartige Hogarth ausgenommen wird — die geringſte Originalkraft kund gab. Man braucht durchaus keine beſondere Vorliebe für landſchaftliche Darſtellungen zu beſitzen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß Alles, was der Meiſter des engliſchen Eklekticismus, Reynolds, malte, an originalem Kunſtwerth hinter den Gemälden des britiſchen Claude Lorrain, — Richard Wilſon, zurückſteht. Allerdings zeigt Wilſon nur ausnahmsweiſe Scenerien der britiſchen Inſeln — denn er, wie ſo ungemein viele Landſchafter ſeiner und ſpäterer Zeit, war in dem Irrthume, daß nur Italien die maleriſchen Stoffe für landſchaftliche Darſtellungen beſitze — aber dennoch ſtempelt die ganze Stimmung der Gemälde Wilſons dieſe als echt engliſches Product. Stanfield, der berühmte Landſchafter, äußerte zum Altmeiſter Turner, den er glücklich in einem ſeiner Verſtecke an der engliſchen Küſte entdeckt hatte: „Mir kommt Wilſon vor, wie ein Claude Lorrain, deſſen Farbe zu ſehr abgedämpft oder verblichen iſt.“ — „Das ſagen Sie“, bemerkte Turner; „andere Leute ſind anderer Meinung. Wilſon hat engliſche Luft, engliſches Licht, zeigt oft undeutliche Umriſſe, ſchmelzende Uebergänge der Localtinten. Iſt das nicht Alles echt engliſch? Warum ſollte Wilſon nicht ein eben ſo guter Engländer ſein, wie ich es bin?“ —

In der Abwesenheit der Gewalteffecte, in der klaren, harmonischen Anordnung, in der fein empfundenen Einfachheit, sowie in dem mit Vorliebe tief gelegten Horizont, welcher eine überwiegende Entfaltung der Luftregion gestattet, zeigt Wilson oft Aehnlichkeit mit dem Lothringer; der Charakter der Lichtführung, die Luftperspective sind jedoch verschieden. Im Detail ist Wilson außerdem viel naturwahrer, als Claude, der bekanntlich erst spät direct nach der Natur zeichnete; — und was die perspectivische Construction betrifft, von welcher Claude wenig verstand, so ist ihm Wilson unbedingt überlegen.

Landschaft, nach Wilson.

Dieser Künstler war, gleich seinem glänzend vom Schicksal begünstigten Zeitgenossen und Freunde, Reynolds, der Sohn eines Geistlichen. Auch Wilson lernte Latein und las Virgils unsterbliche Schilderungen des Landlebens. Als Knabe schon zeichnete er Bäume, Thiere, Häuser, menschliche Gestalten mit, an einem Ende verkohlten, Stäben auf die weißgetünchten Wände der älterlichen Wohnung. Die Heimat, Montgomeryshire, ist reich an friedlich-reizenden Landschaften, deren tiefen Eindrucks sich Wilson erst als erwachsener Jüngling erinnerte.

Der Anfang seiner Künstlerlaufbahn, welche so bitter für ihn werden sollte, führte Wilson zu dem damals unvermeidlichen Portrait. Sein erster Lehrer war der Miniaturist Wright. Wilsons Portraits trafen jedoch den herrschenden Geschmack nicht. Edwards schreibt ihnen große Vorzüge, eine

kraftvolle, mannhafte Behandlung zu. So viel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß Wilson die scharfe Concentration des Lichts, die breiten, massigen Schatten liebte. Seine Portraits des Prinzen von Wales und des Herzogs von York verschafften dem Künstler, und zwar erst in dessen fünf und dreißigstem Jahre, die Mittel, Italien zu besuchen. Hier ward Wilsons Farbengebung eine ganz andere und ohne einen verhängnißvollen Zufall würde er einen Weg, wie etwa Sir Joshua Reynolds, gemacht haben.

Er ging eines Morgens zu dem Maler Zuccarelli und mußte sehr lange auf dessen Nachhausekunft warten. Zum Zeitvertreib nahm Wilson Stift und Reißbret und zeichnete die Landschaft, auf welche das Fenster den Blick gestattete. Zuccarelli war erstaunt über diese Offenbarung, wo eigentlich die eminente Stärke des Talents seines Freundes liege. Wilson von seinen anderen künstlerischen Freunden bestürmt, warf das Portraitiren bei Seite und verlegte sich auf die heroische Landschaft. „Er wußte selbst über die reizenden Landschaften Italiens einen neuen Zauber zu verbreiten", sagte ein Kunstkenner. „Er machte sich die Vorzüge der Meister eigen, und behielt die Kraft, der Natur getreu zu sein."*) Anton Raphael Mengs hielt Wilson für eine Erscheinung ersten Ranges und malte sein Bildniß, für welches er eine schöne Landschaft als Gegengabe erhielt. Vernet erwiederte einem seiner englischen Bewunderer: „Wollen Sie gerecht sein, so gestehen Sie, daß Ihr Landsmann Wilson ebenso gut und noch saftiger malt als ich."

Im Jahre 1755 kam Wilson nach London zurück, und schlug sein Atelier im Coventgarden auf. Gleich sein erstes Bild für die erste Ausstellung der englischen Künstler: „Der Tod der Niobe", diente nicht dazu, die hohen Erwartungen von Wilsons Leistungen zu rechtfertigen. Wilson sah ein, daß er den Schwerpunkt in seinen Bildern auf die Landschaft verlegen müsse. Eindruck machte dagegen seine Ansicht von Rom, von der Villa Madama aus. Wilson ward Akademiemitglied; aber seine Landschaften brachen sich dennoch keine Bahn. Während die Landschaften der namenlos gewordenen Modemaler, eines Barret, Smith, Chichester, die „Spinatschüsseln, mit geschälten Eiern belegt", wie Wilson sagte, ihren Verfertigern 2000 Pfund Sterling und mehr im Jahre einbrachten, mußte sich Wilson in die Hand gewinnsüchtiger Bilderhändler geben und für Spottpreise verkaufen. Als er einem dieser Blutsauger ein neues Gemälde anbot,

*) Allan Cunningham.

zeigte ihm dieser eine halbdunkle Kammer. „Ihr wißt, Dick", sagte der Händler, „daß ich gern gefällig bin; — aber hier findet Ihr alle Eure Bilder, die ich seit drei Jahren von Euch kaufte."

Wilsons Verhältnisse wurden nach und nach drückend, und unwiederbringlich dahin waren die Zeiten „seiner grünen Weste mit Goldtressen". Seinen Ceyx und Alkyone soll er, welcher sich immer mehr dem Trunke hingab, für ein Pot Bier und die Rinde eines Stilton-Käses gemalt haben. Wilson ward völlig verbittert, sein so sanftes Gemüth verwilderte gleich seiner äußern Erscheinung. Er zog sich in einen Winkel Londons, in eine Dachstube in Tottenham Court Road zurück. Hier fand ihn sein alter Freund, Sir William Beechey. „Eine Staffelei und wenige alte Pinsel, ein Stuhl und ein Tisch, eine Bettstatt mit alten Kleidungsstücken, ein Stück Brod und ein Pot Bier, das war Alles, was dem greisen Künstler übrig geblieben war." Er mußte zuweilen noch eingehende größere Bestellungen abweisen, weil er es nicht über sich gewinnen konnte, zu gestehen: daß er nicht die Leinwand zu dem zukünftigen Bilde bezahlen könne.

Durch den Tod eines Bruders erhielt Wilson im Alter eine kleine Farm in Denbighshire; — sonst wäre der Künstler verhungert. Inmitten grüner Wiesen und dichter Feldhecken, unter weitschattenden Bäumen, fast immer spazieren gehend und sehr selten noch den Stift ergreifend, brachte Wilson seine letzten Tage hin. Eines Tages kam sein Begleiter, ein kleiner Hund, allein von den Wiesen zurück — den Meister hatte der Schlag gerührt. Er starb im vollen, schönen Frühlinge, im März 1782.

Von seinen Hauptwerken nennen wir: Die Villa des Maecen zu Tivoli; Ansicht des Po; Tempel des Bacchus; Hadrians Villa; Langollen Brücke; Castell von Dinas Bran; Tempel der Venus zu Baja; See von Nemi; Grabmal der Horatier und Curiatier; Küste von Baja; der Morgen.

Fueßli sagt von Wilson: Er malte stets voll Wahrheit und mit feinem Geschmack. Er besaß eine außerordentlich vielseitige Schöpferkraft: hier ist er ein Adler, welcher auf Wolken schwebt, dort ein Zaunkönig, der, auf einem Dornzweige sitzend, sein einfaches Lied pfeift.

Thomas Gainsborough.

(1727—1788.)

Zwiſchen Reynolds und dem armen Wilſon ſteht ein von ſeinen Zeitgenoſſen hoch gefeierter Künſtler, Thomas Gainsborough. Er vertritt die Figurenmalerei und die Landſchaft. Gainsborough ſteht in der Darſtellung von bloßen Figuren unter Reynolds; in der reinen Landſchaft unter Wilſon. Er hat ſeine Kraft in der mit Figuren erſcheinenden Landſchaft. Staffage und Landſchaft ergänzen ſich bei Gainsborough gegenſeitig und er verſteht es, gleich den Boths — mit denen dieſer Künſtler mehrere Aehnlichkeiten hat — die Wirkung der beiden, bei ihm gleichberechtigten Factoren ſo genau zu bemeſſen, daß weder die Staffage noch die Landſchaft ein fühlbares Uebergewicht beſitzt.

Gainsborough geht einen wichtigen Schritt weiter als Wilſon. Ihm konnte die Nachahmung der Italiener ſelbſt von den Unwiſſenden nicht vorgeworfen werden, weil Gainsborough mit beſonderer Vorliebe wirklich engliſche Landſchaften (really english Scenery) darſtellte. Gainsborough iſt in Wahrheit Autodidakt. Das Beſte, was er kann, hat er ohne Lehrer gelernt. Bereits als Knabe konnte er portraitiren. Seine Beobachtung war ſo ſchnell und ſcharf, daß er einen fliehenden Gartendieb ſo ähnlich zeichnen konnte, daß der Mann ſofort aufgefunden wurde. Von Kindesbeinen an mit den Boden- und Pflanzenformen ſeiner Heimat, Suffolk, genau bekannt, hatte er keinen Sinn für die Landſchaften des Südens, und als er im zwölften Jahre anfing, ſich nach Meiſtern in der Landſchafterei umzuſehen, da war es (außer dem bald bei Seite gelegten Wynants mit

ſeinen trocknen Bildern) Ruysdael und Hobbema, welche Gainsborough zum Muſter nahm. Obgleich Gainsborough die genaueſte Kenntniß des Details beſaß, ſo liebte er dennoch nicht, zu ſehr in Einzelheiten einzugehen. Er verſtand es jedoch vortrefflich, dieſelben in ihrer Maſſenerſcheinung ſo zu malen, daß die Vorſtellung erweckt wurde, das Detail ſei in der That aus-

Bauernkinder. Nach Gainsborough.

geführt vorhanden. Dies iſt hauptſächlich bei ſeinen Weichhölzern, bei Linden und Birken zu bemerken. In ſeiner ſpätern Periode ging Gainsborough hier jedoch mehr mechaniſch zu Werke. Der Baumſchlag wurde zu wollig.

Die vordern Gründe ſind bei dieſem Künſtler mit Kraft und Saftigkeit gemalt. Er hat zuweilen duftige, nebelnde Fernen, giebt aber oft auch den ſtumpfen Ton, welcher von einer zu ſchwer mit Waſſer geſättigten Luft

herrührt. Das Nationalmuſeum hat von Gainsborough die „Tränke“ (watering Place): Kühe ſaufen am Bach und Bauerkinder ſpielen an dem baumbewachſenen Felſen. Der „Marktkarren“, auch in der Nationalgalerie, iſt der Virtuoſität wegen, mit welcher das durch die Bäume einfallende Lichterſpiel behandelt iſt, bemerkenswerth; die Staffage, der Gemüſewagen, mit den beiden friſchen Mädchen oben drauf, die beiden Jungen neben dem Wagen, ſowie die Figuren des vorderſten Grundes, ſind voll Lebenskräftigkeit. Der „Wäldler im Sturm“ darf der ergreifenden Wirkung wegen vielleicht noch höher als jene beiden Staffagelandſchaften geſtellt werden. Einen ungeheuern Erfolg errang der Maler durch ſeine „Kinder am Strande“, welche ruhig dem Toben der Brandung des Meeres zuſehen. Man könnte noch viele Bilder Gainsboroughs nennen, in denen die Menſchenwelt aufs innigſte mit der Landſchaft verbunden erſcheint; wir begnügen uns jedoch die „Bauernfamilie“ unter prachtvoller Baumgruppe, die „Windmühle“, das „Zigeunerlager“, aufzuführen.

Gainsborough malte viele und gute Bildniſſe, unter denen der „Blaue Knabe“ beſonders genannt zu werden verdient, weil das Bild gemalt wurde, um, der Theorie Sir Joſhua's zuwider, den Beweis zu führen, daß eine kühle Tinte in einem Gemälde herrſchen kann, ohne daß das Colorit widerwärtig wird.

Mit Gainsborough beginnt der eigenthümliche Charakter engliſcher Landſchaftsmalerei, welche, genau mit dem Genre und dem Thierſtück verbunden, der am meiſten nationale Zweig der Kunſtausübung zu werden beſtimmt war.

William Hogarth.

(1697—1764.)

Mitten in das Ringen der Engländer, von dem Portrait und den Anfängen des Genre aus den Weg zu den höheren Regionen maleriſcher Darſtellung zu finden, brach kometenartig eine Erſcheinung ganz beiſpielloſer Art hinein — William Hogarth. Die Werke dieſes merkwürdigſten aller britiſchen Künſtler gehören einer Richtung an, für welche die ganze Kunſtgeſchichte vor ihm nur wenige Bilder verſchiedener Maler aufzuweiſen hat. Für Hogarth paßt, wie für den andern weltbekannten William — Shakſpeare — kein fremder Maßſtab; ihre Werke tragen ihren eigenen Maßſtab in ſich. Während Hogarths künſtleriſche Zeitgenoſſen einen kläglichen Mangel an Originalität und Erfindungsgabe offenbaren, iſt Hogarth Original vom Kopfe bis zu den Füßen und giebt nichts als Selbſterfundenes. Indeß andere Maler dürftige Ideen nur zu oft als Grundlage für mühſam ausgearbeitete Gemälde benutzen, iſt Hogarth ſo reich an Ideen, daß er nur das unumgänglich Nothwendige thut, um dieſelben in die künſtleriſche

Erſcheinung treten zu laſſen. Seine Mitgenoſſen mühen ſich ab, die richtige Methode zu finden, um im Geiſte der Meiſter Italiens zu malen; — Hogarth wirft jedes Studium über Bord und hält ſich lediglich an die Naturbeobachtung. Und als Hogarth nach bereits errungenen Erfolgen auf die Grille verfällt, die Fundamentalſätze plaſtiſcher Aeſthetik zu ergründen, führt er, außer für ſeine Unfähigkeit, die Aufgabe zu löſen, den Beweis nur dafür: daß ſeine plaſtiſche Aeſthetik nicht den geringſten Antheil an ſeinen unſterblichen Werken gehabt habe.

Ueber wenige Maler iſt mehr geſchrieben worden, als über Hogarth. Glücklicher als er war Niemand jener Meiſter; denn die Beurtheiler und Commentatoren Hogarths zählen, der Hauptſache nach, zu Schriftſtellern vom erſten Range. Wir nennen hier nur Walpole, Lamb und Lichtenberg. Jeder dieſer Kritiker hat den Künſtler vollſtändig begriffen; jeder aber gewinnt den Werken Hogarths eine andere Seite ab. Walpole iſt von lebhafteſter Einbildung, höchſt gegenſtändlich. Seine Bemerkungen ſind die eines klugen Weltmannes. Lamb hat es mit der Phantaſie und Erfindung des Künſtlers zu thun. Daneben hat dieſer Schriftſteller, wie die Engländer ſich ausdrücken, den „philoſophiſchen" Gehalt der Werke Hogarths im Auge. Er geht genau auf das Urſächliche der Compoſitionen ein, um den Vorwurf abzuweiſen, als wenn Hogarth nur willkürlich eine Anzahl auffallender Figuren zuſammenſtelle, und führt den Beweis, daß die Werke Hogarths an Ideenreichthum mit den Werken der größten Meiſter den Vergleich aushalten. Der ſatiriſche, komiſche Zug im Weſen Hogarths iſt Lamb dagegen völlig entgangen.

Lichtenberg, einer der witzigſten Köpfe Deutſchlands, hat beſonders die ihn ſelbſt berührende Seite von Hogarths Werken hervorgehoben. Alles, was Hogarths Schöpfungen an Witz und Scharfſinn, an Satire, Komik oder Poſſenhaftigkeit enthalten, hat Lichtenberg ausgeſprochen und dabei Gelegenheit gefunden, ſeinen eigenen Reichthum auf dieſem Felde auf das glänzendſte zu entfalten. Hogarth zeigt hier eine der Eigenſchaften Falſtaffs: durch ſeinen Witz denjenigen Anderer hervorzulocken. Ohne Frage hat Lichtenberg Vieles in Hogarth gewaltſam verarbeitet, um ſelbſt gehörig zu Worte kommen zu können, und der alte William würde mächtig geſtaunt haben, wenn er das Buch ſeines großen Commentators geleſen hätte —; dennoch dürfen wir Deutſchen geſtehen, daß die beiden größten engliſchen Beurtheiler Hogarths weit hinter Lichtenberg zurückgeblieben ſind, inſofern es ſich um ein tieferes Eingehen in die innere Natur des ſeltſamen Genius

des Künſtlers handelt. Wenn Lamb, neben welchem Walpole als ſehr leicht erſcheint, den Fehler begeht, in Hogarth ſelbſt da noch den ſtrengen Sittenrichter zu finden, wo der Künſtler, augenſcheinlich oft zu ſeinem eigenſten Vergnügen, ſeiner Neigung für das Poſſenhafte die Zügel ſchießen läßt, ſo iſt Lichtenberg völlig entſchuldigt, wenn er ſelbſt da noch Komik herausſpürt, wo Hogarth als eine Art moraliſchen Rachegeiſtes mit Keulen dreinſchlägt.*)

Hogarth iſt ein Charakter- und Sittenmaler und folgt hier dem gewöhnlichen Gange der Auffaſſung von Perſonen und ſocialen Zuſtänden. Abſonderlichkeiten, Thorheiten, Laſter und Verbrechen, ſowie ſociale Mißſtände aller Art beſitzen die Eigenſchaft, viel mehr in die Augen zu fallen und die Aufmerkſamkeit rege zu erhalten, als Züge ſeeliſcher Vortrefflichkeit, Tugenden, oder das ſtille Fortſchreiten der ſittlichen Welt zu höheren Stufen. Eine Störung der Ordnung macht ſich leichter bemerklich, als die Ordnung ſelbſt. Das Gute, mehr noch das ſittlich Große zu erkennen und in die Empfindung aufzunehmen, ſetzt einen Aufſchwung unſerer Gedanken und Gefühle voraus, deſſen wir bei der Auffaſſung des Gegentheils ſelten bedürfen. Die Verkörperung des empfundenen ſittlichen Gedankens, oder die Darſtellung des Schönen iſt aber nur durch die activſte Erhebung des Innern zu erreichen.

Gewiß beſitzt Hogarth ein ſtarkes Gefühl für moraliſche Trefflichkeit, für bürgerlich löbliche Eigenſchaften und Zuſtände; der Aufſchwung zum Idealen aber fehlt ihm ganz und gar. Wenn er dieſen Aufſchwung verſucht, ſinkt er jedesmal kläglich zu Boden. Wie Milton großartig in ſeinem „Verlorenen Paradieſe“ erſcheint und an dem „Wiedergewonnenen Paradieſe“ ſcheitert, ſo kann Hogarth, oft mit ſchrecklichem Pathos, zeigen, wie der Menſch Paradieſe verliert —; die Anſicht des Paradieſes ſelbſt zu geben, liegt außer ſeiner Macht.

Blättern wir die reiche Folge von Hogarths Werken aufmerkſam durch, ſo drängt ſich uns die Bemerkung auf, daß ſeine Begriffe vom Guten

*) Werke über Hogarth: „Hogarth moralised,“ von John Trusler; „Essay on Prints,“ von Gilpin; „Lettres de Mr. Roucquet, pour expliquer les estampes de Mr. Hogarth;“ „Anecdotes of Painting in England,“ von Horace Walpole; „Hogarth illustrated,“ von John Ireland; „Explanation of several of Mr. Hogarth's Prints“, anonym; „Lamb's Essay on Hogarth;“ „Biographical Anecdotes,“ von Nichols. Hierzu kommt das Hauptwerk von G. C. Lichtenberg. Neuerdings erſchien: William Hogarth und ſeine Zeit, — Erklärungen von Hogarth in der Form von Novellen zu der Heirath nach der Mode, dem Wege des Liederlichen, der Buhlerin ꝛc. von Adolph Görling.

und Schönen nicht direct aus der Auffassung des Guten und Schönen gebildet sind, sondern aus den Vorstellungen des Verwerflichen und Häßlichen entstehen. Er sieht und weiß nur Das, was nicht sein soll und hieraus muß der Schluß gemacht werden auf Das, was sein soll.

Zwischen einem solchen Künstler und den großen Meistern der Italiener und ihren Nachfolgern liegt eine weite Kluft. Während die Altmeister das Auge durch Formen voll Schönheit und Majestät bezaubern, durch die Pracht und den Schmelz der Farbengebung und die große Entfaltung von Lichtern und Schatten ergötzen, kommt es dem malenden ethischen Kritiker zu allernächst darauf an, deutlich zu sein, um völlig verstanden zu werden. Hier liegt seine großartige Kraft. Niemals hat ein Maler oder Zeichner deutlicher gesprochen als Hogarth. Seine Formen dienen ihm zum erschöpfenden Ausdrucksmittel, um das Innere des Menschen — nicht wie ihn die Natur bildete, sondern wie ihn die Gesellschaft mit ihren Schwächen, Irrthümern, Thorheiten und Lastern verdarb — dem Beschauer darzulegen. Andere Maler schufen ihre Bilder für das Betrachten derselben — Hogarth gab Bilder, damit sie „gelesen" werden sollten. Lamb erzählt eine Geschichte, welche das schlagendste Urtheil sammt der höchsten Anerkennung in Bezug auf Hogarths Werke in sich schließt. Ein Gentleman ward gefragt, welches seine Lieblingsschriftsteller seien? Er antwortete: „Der Erste ist Shakspeare; der Zweite Hogarth."

Hogarth ward zu London am 10. November 1697 geboren. Sein Vater hielt im Kirchspiele von St. Martin, auf Ludgate, eine Trivialschule und vererbte, wie der Künstler später sagte, das Talent zum Schulmeistern auf den Sohn im vollen Maße. Sehr nothdürftig im Zeichnen vorgebildet, ward William bei einem Graveur in die Lehre gegeben und mußte hier Petschafte und Wappen auf hochadelige silberne Schüsseln, Teller und Eßbestecke graviren. Hogarth schrieb dem Umstande, daß er das Zeichnen mit dem scharfen Stichel habe lernen müssen, die Festigkeit seines Striches zu. Dann brachte ihn ein Verwandter nach der Kunstschule in St. Martins Lane, wo er frischweg Acte zeichnen mußte. „Ich hatte gleich eine Verempfindung," erzählte der Künstler, „daß ich hier sehr wenig lernen würde. Der Eingang in die Akademie war so enge, düster und niedrig, daß man in ein Gefängniß zu gehen glaubte, — und viel mehr war die Akademie in der That nicht. Die alte Magd mit dem Besen in der Hand stand an der Thür und ließ zwei kleine Pudel, einen weißen und einen schwarzen,

ihre Kunſtſtücke machen, wobei ſich der Beſen, auch eine Art von Pinſel, ſehr wirkſam erwies."

Vom Jahre 1723 an ſtach Hogarth für Buchhändler Illuſtrationen, Titel, Vignetten. Hier ſind ſeine ſiebzehn Bilder für eine Duodezausgabe des „Hudibras" zu nennen. Dieſer Arbeiten herzlich müde, griff Hogarth zu Pinſel und Palette und malte Portraits. Mit Vorliebe führte er Beſtellungen auf Familienbilder aus. Seine „Wanſtead Abbey" ſtammt aus jener frühen Zeit. Dies Bild erinnert in mancher Beziehung an die Arbeiten Watteau's, wenn auch die delicate Färbung des Franzoſen fehlt. In ähnlicher Manier erſcheint auch der Blick vom Mall in den St. James Park. Der Künſtler war indeß dieſer überdelicaten Malerei bald überdrüſſig und fing wieder zu portraitiren an. Seine Bildniſſe zeigten aber allgemach einen immer ſtärker hervortretenden Fehler — ſie wurden zu ſehr ähnlich gefunden. Hogarth lieferte Portraits, welche als unbarmherzige pſychologiſche Offenbarungen angeſehen und häufig von den Beſtellern nicht angenommen wurden. In jene Zeit fällt die Geſchichte von dem Bilde eines Edelmannes, das zurückgeſandt wurde und dann von dem erboſten Künſtler als das Portrait eines Pavians ausgeſtellt werden ſollte.

Damals wohnte Hogarth in South Lambeth und verkehrte viel mit Mr. Tyers, dem Eigenthümer von Vauxhall. Hogarth entwarf den Plan für die Decoration des ſpäter weltberühmt gewordenen Gartens, brachte eine Menge von Gemälden, Transparents u. ſ. w. an, und lieferte die meiſten Zeichnungen ſelbſt.

Im Jahre 1730 trat, nach Hogarths Urtheile, das wichtigſte Ereigniß ſeines Lebens ein. Der Künſtler, kaum noch genannt, war ſo kühn geweſen, ſich in die Tochter des Malers Sir James Thornhill, welcher in Covent-garden eine Kunſtſchule hatte, zu verlieben und ſich mit dem ſchönen Mädchen ohne Wiſſen der Aeltern zu verloben. „Hogarth iſt der talentloſeſte Schlingel, der mir noch vorgekommen iſt!" rief Thornhill, als ſeine Gattin zu Gunſten der Liebenden reden wollte. Die Dame ſchwieg; aber ſie ſpielte ihrem Gemal einige Tage ſpäter die erſten drei Blätter von Hogarths „Weg der Buhlerin" in die Hände. Thornhill gerieth außer ſich vor Bewunderung und ward ſehr bald der aufrichtigſte Freund ſeines Schwiegerſohnes.

Der „Weg der Buhlerin" machte ein ungeheures Aufſehen. Die dritte Platte erſchien zuerſt; in heftigſter Spannung ſah das Publicum der Veröffentlichung der anderen Blätter entgegen. Als das gezeichnete Drama fertig vorlag, gab es keinen gebildeten Menſchen in ganz England, welchem

William Hogarths Name noch unbekannt gewesen wäre. Der Künstler giebt in sechs Blättern Scenen aus dem Leben einer Unglücklichen, welche, der Verführung anheim gefallen, das Laster zu ihrem Gewerbe macht, von Stufe zu Stufe sinkt und, von Elend und Krankheit dahingerafft, fast wie ein Thier verendet. Hogarth war noch nicht in seiner vollen Kraft, als er das Leben Katy Clears zeichnete. Die Blätter schließen sich noch nicht so fest zusammen, wie in dem „Weg des Liederlichen", oder in der „Heirath nach der Mode". Man sieht in dem „Wege der Buhlerin" gleichsam nur die Marksteine der zurückgelegten Bahn, während die Zwischenglieder fehlen. Auf der ersten Platte z. B. erscheint das schüchterne, unschuldige Landmädchen, das Kind eines Landgeistlichen, und bereits die zweite Platte zeigt die feine, durchtriebene, in alle Gemeinheit der Intrigue eingeweihte Courtisane. Neben der psychologischen Wahrheit in den Personen legte Hogarth ein ganz außerordentliches Talent in der Einführung von Nebensächlichem dar, das oft blitzähnlich ein Licht auf die eigentliche Bedeutung des Bildes wirft. Daß diese hors d'oeuvres in dem „Wege der Buhlerin" nicht besonders decent ausgefallen sind, liegt in der Sache, nicht in der freien Wahl des Künstlers.

Zwei Jahre später erschien der „Weg des Liederlichen". Hier wendet sich Hogarth an die Männer, um zu zeigen, was aus einem „guten Kerl", der ohne Grundsätze ist, schließlich werden kann. Diese Folge von Platten bildet eine völlig zusammenhängende Geschichte, welche mit der geistvollsten Satire auf den Geiz beginnt, dem der Liederliche allerdings fern genug bleiben soll. Hier treten bereits die Laster und Modethorheiten der feinen Welt zu Tage und empfangen ihre unbarmherzige Abfertigung. Der Weg des Liederlichen hat außer der ersten Platte drei Darstellungen, welche, jede für sich betrachtet, als Meisterwerke ersten Ranges in psychologischer Hinsicht erscheinen. Diese sind das „Bordell", die „Spielhölle" und das „Narrenhaus".

Nicht früher als nach einem neunjährigen Zwischenraume erschien die dritte große Folge: „Die Heirath nach der Mode". Hatte er in der „Buhlerin" und dem „Liederlichen" den Unverheiratheten beider Geschlechter einen Augenspiegel vorgehalten: so gab er in der „Heirath nach der Mode" ein Bilderdrama für Eheleute, indeß er den einfältigen Geldstolz und die Titelsucht des Bürgerthums, den Geburtsstolz einer in Schulden steckenden Aristokratie und die tiefe Versunkenheit der Sitten in der vornehmen Welt zugleich vor seine, diesmal wirklich bluttriefende, Geißel nahm. Das reiche,

von ihrem ehrsüchtigen Vater an einen blasirten, körperlich und geistig nichtigen Edelmann gekoppelte Bürgermädchen verliebt sich in einen Andern, so wie der Herr Gemahl seinerseits galante Bekanntschaften unterhält. Die Dame wird mit ihrem Liebhaber in einer Spelunke von dem Ehemann ertappt und dieser erhält von dem handfesten Gegner den tödtlichen Degenstoß. Die Frau kehrt in das Haus des geizigen Vaters zurück und vergiftet sich, nachdem sie erfahren hat, daß ihr Galan als Mörder auf Tyburn gehangen wurde. Ueber diese schreckliche Geschichte ist eine solche Sprudelflut von Witz und Komik ausgegossen, daß der tragische Kern dadurch um desto bitterer erscheint. An Leichtigkeit der Conception, an Eleganz und geschlossener Anordnung, sowie an reichen Beziehungen des Beiwerks ist die „Heirath nach der Mode" jedenfalls das vollendetste der Hogarthschen Dramen. Die Wirkung dieser Blätter war unbeschreiblich; das Westend Londons, aus hundertfachen Wunden blutend, war mit einem Schlage dem Gelächter, der Verachtung und dem Abscheu der ehrenfesten Bürgerklassen preisgegeben. Wir wissen aus den zeitgenössischen Schriftstellern, wie sehr die französirte englische Aristokratie Hogarths fürchterliche Lection in der That verdiente.

Mit der „Heirath nach der Mode" erreichte Hogarth den Höhepunkt seiner Thätigkeit. Was er auch später Geniales lieferte — es übertraf diese Blätter nicht. In den kurz nach der „Heirath" erschienenen „Tageszeiten" muß man ein augenblickliches Herabsinken der Phantasie des Künstlers erkennen. Nur der „Morgen", auf welchem Blatte sich eine altjüngferliche Kirchgängerin präsentirt, während sich zugleich die Aussicht auf eine Schlägerei in einem Bordell und auf den Plunder eines Gemüsemarkts eröffnet, zeigt eine runde Anordnung. Die anderen Blätter, besonders die „Nacht", sind widerwärtig verworren, oder mit zu handgreiflicher Absicht — wie der Abend — angeordnet.

Die Schwäche der „Tageszeiten" wird durch drei andere Blätter vollständig ausgeglichen. Obgleich die Bilder ihrer Entstehungszeit nach nicht unmittelbar auf einander folgen, so bilden sie doch, ihrem Charakter nach, eine für sich bestehende Gruppe. Es sind dies die „Wandernden Schauspielerinnen", der „Ausmarsch nach Finchley" und der „Jahrmarkt in Southwark". Hier lächelt der ernste, bittere Sittenrichter in unbefangenster Freundlichkeit; hier beweist er, wie harmlos und kräftig seine Komik zu sein vermag und welchen Reichthum an lustigen Situationen von ihm mit größter Leichtigkeit künstlerisch geordnet werden kann. Wem ginge nicht das Herz

auf beim Anblicke dieser Bilder, in denen die Heiterkeit, die Lebenslust wie ein reicher Sonnenstrahl spielt? Man wird stets Hogarths Weg der Buhlerin und des Liederlichen, so wie seine Heirath nach der Mode bewundernswerth finden, aber auch gestehen müssen: daß sie uns das Herz zerschneiden, wie sehr wir auch an ihren Anblick gewöhnt sein mögen. Jene drei heiteren Blätter aber rufen schwerlich bei irgend Jemand eine bittere, beklemmende Nebenempfindung hervor.

Die „Wandernden Schauspielerinnen" zeigen sich in einer Dorfscheune mit den letzten Vorbereitungen zum Auftreten beschäftigt. Hier recitirt eine volle junge Gestalt mit Federn auf dem Haupte und im Hemde Bravourstellen ihrer Rolle; dort macht eine Andere Toilette; es werden die Strümpfe auf den Beinen geflickt und zum Troste Absynthe präsentirt. Und allenthalben die spaßhaftesten Nebendinge; in allen Ecken und Winkeln die komischsten Beziehungen und Anspielungen — eine Raketengarbe von Witz. Für Walpole und wie viel mehr noch für Lichtenberg war dies Blatt von unvergleichlichem Werthe. Lamb dagegen ist fast entrüstet darüber, daß sein moralphilosophischer Hogarth dies Bild machte, welches seiner durchaus nicht würdig sei, und findet es unbegreiflich, daß der Künstler zur Veränderung einmal lacht, blos um zu lachen.

Aehnlich den „Schauspielerinnen" trägt „Southwark fair" den Stempel des harmlos Ergötzlichen. Doch mischt sich hier schon mehr dem eigentlichen Genre Angehörendes ein. Ein wirkliches Genrebild, mit reichstem Humor ausgestattet, ist aber der „Ausmarsch nach Finchley". Von dem Ausmarsche der Truppen ist sehr wenig zu sehen — ein Tambour, ein schöner Grenadier im Vordergrunde, um welchen sich zwei Weibsbilder zanken, ein noch schönerer kleiner Querpfeifer, die reizendste Figur, welche Hogarth je zeichnete, ein betrunkener Held und seine Assistenten, das sind so ziemlich alle Vertreter des rauhen Kriegsgottes. Aber dieser Volkstrouble, dieser an komischen Zügen so reiche Wirrwarr, diese Kette von Späßen, welche sich durch das ganze Bild zieht! König Georg, der in diesem Punkte keinen Spaß verstand, war wüthend, daß ein ganzes Haus voll Mädchen zweideutigen, oder vielmehr unzweideutigen Aufsehens unter Thränen den Soldaten Abschiedsgrüße zuwinkt, und aufgebracht über den königlichen Kritiker sandte Hogarth das Blatt an Denjenigen, welcher über den englischen Monarchen die bittersten Witze gerissen hatte, — an Friedrich den Großen von Preußen. Friedrich ärgerte sich jedoch ebenfalls über den „Ausmarsch", denn in der Dedication hatte ihn der orthographisch sehr wenig feste Künstler: „King

of Prusia“ anſtatt Prussia genannt. Hatte der große König noch nicht ſo viel errungen, daß die Engländer den Namen ſeines Königreichs richtig buchſtabiren konnten oder ihn für den alten König Pruſias hielten?

Die größte, aber am flüchtigſten gearbeitete, von Hogarths dramatiſchen Folgen war „Fleiß und Faulheit“. Er wollte hier als Volkslehrer auftreten, billige, auch dem Aermern zugängliche, Bilder liefern und einen ernſtern Ton als bis dahin anſchlagen. In der That macht die Folge, welche dazu an dürftiger Erfindung leidet, einen Eindruck, wie etwa eine Predigt in einer Gefängnißkirche. Hogarth ſtellt den Lebenslauf von zwei Weberburſchen dar, von denen der Eine Lord Mayor von London wird, während den Andern der Tod durch Henkershand erreicht. Der ſchwächſte Theil der Bilder bezieht ſich auf den Fleißigen. Zwei Platten, mit Ausnahme der erſten, auf welchem die beiden Helden als Weberlehrlinge erſcheinen, bilden allemal den völligſten Gegenſatz. Bereits die erſte Platte zeigt den fleißigen Gutkind (Goodchild) als ämſigen, modeſten Arbeiter, während Faul (Idle), vom Trinken und Rauchen benebelt, auf dem Webſtuhle ſchläft und von dem Werkmeiſter mit dem Rohrſtocke aufgeweckt wird. Dann ſehen wir Gutkind mit der Tochter ſeines Lehrherrn in der Kirche, während Faul mit verworfenen Subjecten auf einem Leichenſteine in der Kirchhofsecke würfelt, in welcher Beſchäftigung der angehende Strolch von dem Ochſenziemer eines Conſtables unterbrochen wird. Wir verfolgen die immer weiter auseinander laufenden Bahnen der Helden: Gutkind wird Werkmeiſter; Faul, welcher aus der Lehre gelaufen iſt, wird als Matroſe auf ein Schiff transportirt. Die glorreiche Flotte ſcheint an dem Burſchen jedoch keinen Gefallen gefunden zu haben; denn wir finden Faul in einer gräulichen Spelunke an der Seite eines Weibes der unbeſchreiblichſten Art wieder. Gutkind dagegen erſcheint als Gemahl der Tochter ſeines Principals und empfängt die lärmenden Glückwünſche verſchiedener Gilden. In dem berüchtigten Blutpfützenkeller macht endlich Idle ſein Meiſterſtück: er hat einen Mann erſchlagen und beraubt und wird von ſeiner verworfenen Zuhälterin für ein Sechspenceſtück an die Polizei verrathen. Auf dem nächſten Blatt ſteht der Sünder vor dem Sheriff, welcher eben kein Anderer als Gutkind iſt. Er wird verurtheilt und macht in zahlreicher Begleitung den ſchrecklichen Weg nach Tyburn und zum Galgen, während Gutkind zum Lord Mayor Elect wird. Dies Alles iſt die pure Proſa. Nur in einigen Köpfen zeigt ſich die volle Kraft Hogarths: ſo in demjenigen Fauls, wie er ſich auf dem Fährboote befindet, des Gerichtsdieners bei dem Verhör,

wozu noch eine und die andere Nebenperson, z. B. die singende Kirchenstuhlschließerin auf der zweiten Platte kommt. Mr. Lamb hält diese, in Fleiß und Faulheit von Hogarth gehaltene Volkspredigt, welche freilich sehr wahr ist, für einen der höchsten Triumphe des Künstlers, für eine der stärksten Kraftentfaltungen desselben. Die Originale dieser Folge befinden sich übrigens noch heute in dem Wartezimmer, wohin Diejenigen gewiesen werden, welche im Begriff stehen, den Londoner Bürgereid abzulegen. Es ist Sitte geworden, hier die jungen Bürger etwa eine halbe Stunde allein warten zu lassen, in der stillschweigenden Ueberzeugung, daß sie Gelegenheit nehmen werden, zu eigenem Nutz und Frommen Hogarths Bilder genauer anzusehen.

Eines der Bilder Hogarths, welches, ohne weitere Hülfe reflectirender Moral, durch seine unvergleichliche Naturwahrheit den stärksten Eindruck ausübt, ist das berühmte „Thor von Calais", oder „der altenglische Rindsbraten". Hogarth hatte, gleich seinen zeitgenössischen Landsleuten, von den Nachbarn jenseits des Canals sehr absonderliche Vorstellungen. Der Haß der Engländer gegen die Franzosen, und umgekehrt, stand in vollster Blüte, und beide Nationen betrachteten sich gegenseitig als geborene Antagonisten. Die Engländer waren in dieser nationalen Abneigung den Franzosen indeß um ein gutes Stück voraus: sie verachteten ihre Gegner in ganz unsäglicher Weise. Der Engländer galt in Paris für einen Trunkenbold und rohen Gesellen, für das Urbild aller Geschmacklosigkeit und Unhöflichkeit, so wie für einen Menschen, bei welchem, dem Gelde gegenüber, von keiner Ehre, von keinem humanen Gefühle die Rede ist.

Der Franzose aber ward in London zu allernächst für ein körperlich ganz verkommenes Subject angesehen. Er war dürr zum Zerbrechen, besaß keine Spur von Muth. Der Franzose nährte sich von Wassersuppe, Zwiebeln und Froschkeulen — die ganze Nation befand sich fortwährend dicht beim Verhungern. War es ein Wunder, daß die Männer bei solcher Kost weibisch wurden? Sie konnten tanzen und frisiren, schneidern und sticken und Frösche fangen und sich zu Dutzenden von einem Engländer jagen lassen. Einen besondern Lustre erhielten die Franzosen durch gewisse pathologische Eigenschaften, denen sie nicht allein ihren Namen gegeben, sondern welche sie auch nach dem „sittenstrengen" England importirt haben sollten. Außerdem waren die Franzosen dumm, was sich an ihrem Katholicismus beweisen ließ, gehorchten einem Großmogul, anstatt sich der Magna Charta zu erfreuen.

Diese Vorstellungen von den Bewohnern Frankreichs waren bei Hogarth in ungetrübtester Weise vertreten. Als der Frieden zu Aachen geschlossen

war, wandelte ihn das Gelüſt an, ſich die Franzoſen einmal genauer zu beſehen, da er, wie er meinte, oft genug in der Menagerie, den Anfängen der Thierſammlung im Regents Park, geweſen ſei. Der Künſtler verließ ſein geliebtes London und kam ganz „friſch engliſch“ in Calais an. Das alterthümliche Thor erregte ſeine Aufmerkſamkeit und er beſchloß, daſſelbe zu zeichnen, ohne ſich durch den eigenthümlichen Umſtand ferner irre machen zu laſſen, daß in Calais ſogar die Fiſchweiber und die kleinen Kinder fertig franzöſiſch ſprachen. Allein kaum hatte Hogarth das Thor ſkizzirt, ſo legte ſich eine ſchwere Hand auf ſeine Schulter und ein Sergeant, den Esponton in der Hand, arretirte den Künſtler, als der Spionage verdächtig. Es koſtete keine geringen Künſte, die Franzmänner zu überzeugen, daß Hogarth nicht die entfernteſte Abſicht gehabt habe, die Feſtungswerke abzuzeichnen, um die Lords der britiſchen Admiralität mit der genaueſten Nachweiſung über die ſchwachen Punkte der franzöſiſchen Seefeſtung zu verſehen. Der Künſtler hatte ſeine Rettung weniger ſeinen beiden conſternirten Reiſegefährten, Hayman und dem Bildhauer Cheere, als einem in Calais anſäſſigen Engländer, Mr. Grandſire, zu danken, welcher ſich zu jeder geforderten Bürgſchaft bereit erklärte. Endlich hatte Mr. Grandſire die Freude, den Künſtler, welcher bereits mit allen Schrecken des Todes gekämpft hatte, frei mit ſich führen zu können. Die Weiterreiſe wurde Hogarth verboten; er ſelbſt aber hatte genug von Frankreich geſehen, um ſich nie nach dieſem ungaſtlichen Lande zurückzuſehnen.

Es iſt ſehr erklärlich, daß ſich die ſtockengliſchen Anſichten Hogarths von Frankreich und ſeinen Bewohnern durch ſein ſchlimmes Abenteuer nicht zu Gunſten des Nachbarlandes veränderten. Dennoch gehen jene Commentatoren Hogarths zu weit, welche in ſeinem Thor von Calais den Beweis des bitterſten Haſſes gegen die Franzoſen ſehen wollen. Die Begleiter Hogarths haben ſtets verſichert, daß die mit dem Gewehr verſehene, zerlumpte, ausgedörrte Schildwache um keinen Strich anders als jener Held ausgeſehen habe, der bei der Ankunft des engliſchen Trifoliums die baufällige Stadtpforte gegen britiſche Invaſionsgelüſte ſchützte. Wer um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gut gekleidete und gefütterte franzöſiſche Regimenter ſehen wollte, mußte ſich nach Paris verfügen. Wir haben in den Specialgeſchichten der franzöſiſchen Rheinübergänge bis in die ſechziger Jahre des vergangenen Seculi eine Reihe von Beweiſen, daß die zuſammengerafften franzöſiſchen Armeen genau ſo auf deutſchem Boden zu erſcheinen pflegten, wie ſpäter die ſogenannten Löffelgarden eines Euſtine, Marceau

und Mortier. In Deutſchland gewannen die Truppen ſehr bald ein anderes Anſehen. Die franzöſiſchen Generale verlangten vor allen Dingen Tuch und Leder. Als Prinz Soubiſe ſich an die Spitze der Armee ſtellen ſollte, welche ſpäter bei Roßbach durch die Schnelligkeit ihrer retrograden Bewegung glänzte, ſtellte er der Madame Pompadour die Bedingung, daß ſeine Soldaten neue Hüte und Federbüſche und neue Röcke erhielten. Man darf hieraus aber nicht den Schluß ziehen, als wenn es mit den Hoſen und Schuhen trefflich beſtellt geweſen wäre. Die Bewachung der nördlichen franzöſiſchen Seeſtädte war zu Hogarths Zeit den Küſtengarden anvertraut, während die Armee gegen den Oſten Front machte. Und bei dieſen Küſtengarden würde ſelbſt ein Hogarth ſchwer etwas zu caritiren gefunden haben.

In das Waſſerſuppenelend der franzöſiſchen Thorwache tritt auf Hogarths Bilde eine großartige Erſcheinung. So tritt ein Büffel in der Prairie dem halbverhungerten Indianer, oder ein Elephant dem Bosjesman entgegen, welchem das Bauchfell faſt an der Wirbelſäule klebt. Aus dem Lande der rothen Vollmondgeſichter, der Herkulesſchultern und ſtrammen Fettbäuche kommt Sir Loin, der zum Ritter geſchlagene engliſche Rindsbraten. Der Koch, welcher ihn mit geknickten Knien und faſt brechendem Rücken trägt — in Frankreich iſt ſelbſt der Koch nicht fett — mahnt an den Juden, der ſich an ſeinem Geldſacke lächelnd zu Tode ſchleppte. Die Waſſerſuppenfabrikanten ſtehen dem Ungeheuren, Erhabenen des engliſchen Rindsbratens ſo fern, daß ſie blos ein ſtupides Staunen als Begrüßung zeigen. Sie ſind wie der Bettler, der nur eine dunkle Ahnung davon hat, daß ein Goldſtück Geld iſt. Sicher hat keiner der Potagehelden im Augenblicke die klare Vorſtellung davon, daß der Rindsbraten hauptſächlich dazu dient, gegeſſen zu werden. Ein „Wiſſender" in dieſer Hinſicht iſt der gefangene Hochländer, welchem beim Anblick des Sir Loin eine, längſt durch Potage verwaſchene, Erinnerung, ein holder Magentraum, aufgeht. Die franzöſiſchen Fiſchweiber, welche auf ihre Plattfiſche zeigen, die allerdings ſehr franzöſiſche Phyſiognomie beſitzen, ſprechen es deutlich aus, daß ſie ſo glücklich ſind, ſich im Beſitze des koloſſalſten Stoffes zu befinden, der in Frankreich für die Tafel aufzutreiben iſt. Wer weiß, ob ſie ihren Rochen gegen den Rindsbraten glatt umtauſchen würden? Es iſt die Einfältigkeit von Wilden, die bunte Glasſtückchen höher ſchätzen, als Juwelen.

Aber hier kommt ein Kenner von Rindsbraten, ein Eßkünſtler, der nicht blos gebratenes Beef zu beurtheilen verſteht, ſondern durch die Macht ſeiner Zungenphantaſie die Vortrefflichkeit eines ungebratenen Sir Loin

herausſchmecken kann. Der fette Mönch legt verzückt die eine Hand auf ſeinen Magen, ſein höchſtes irdiſches Heiligthum, und ſcheint, indeß er mit den kunſtgerecht aufgeſetzten Mittelfingern die reizendſten Stellen des Bratens berührt, von einem Wonneſtrom durchrieſelt zu werden, deſſen eine Batterie der Braten, und die andere ſein eigenes Magengekröſe bildet. Außer dem Maler ſelbſt, welcher ſich abbildete, wie ſich ihm die Fauſt des Unterofficiers auf die Schulter legt, iſt der Mönch der einzige geſcheidte Menſch auf dem Bilde. Er und ſeine geiſtlichen Brüder haben nach Hogarths Meinung in Frankreich das Monopol der Klugheit, wofür ſie in ihren fetten Bäuchen den unwiderleglichen Beweis beſitzen. In der Straße im Hintergrunde zeigt ſich eine Proceſſion; das Volk fällt nieder; über den Inſignien des katholiſchen Prieſterthumes, der Monſtranz und dem Kreuze, aber ſchwebt das Sinnbild des höchſten Verſtandes, die Taube. Leider iſt ſie auf ein Wirthshausſchild gemalt, aus welchem Umſtand ſich eine Menge für einen Prieſter ziemlich anzüglicher Ideen entwickeln ließe. Das „Thor von Calais“ iſt von allen Productionen Hogarths im engliſchen Volke das Lieblingsſtück geblieben. Wird das Urtheil des Verfaſſers dieſer Darſtellung verlangt, ſo erklärt ſich derſelbe entſchieden dafür, daß Hogarth, was die Entfaltung von Komik, Witz und luſtiger Laune betrifft, im „Thore von Calais“, dem „Marſch nach Finchley“ und den „Wanderſchauſpielerinnen“ ſeine höchſte Höhe erreichte und in ernſtem Charakter nichts geliefert hat, was über ſein „Bordell“, ſein „Narrenhaus“ und ſeine „Spielhölle“ hinausgeht.

Das Gebiet der eigentlichen Caricatur betritt Hogarth mit ſeinen Bildern aus dem durch die Parlamentswahlen hervorgerufenen Treiben. Die beſten der Platten ſind diejenigen, auf denen Motive erſcheinen, die der wirklichen Genremalerei angehören — das heißt, das „Stimmenſammeln“ und das „Wahlbanket.“ Eine mehr charakteriſtiſche und komiſche, und dennoch durchaus nicht an Uebertreibung leidende, Gruppe, wie den Wähler, der ſich von den Agenten der Tories und der Whigs zu gleicher Zeit beſtechen läßt, hat Hogarth kaum aufzuweiſen. Der „Wahlſchmaus“ iſt zu umſtändlich, zu deſcriptiv, um ſtark zu wirken; die Abſtimmung iſt einfach ekelhaft.

Für ſehr ſchwach müſſen Hogarths „Zeitſpottbilder“ gelten. Wo dieſer Künſtler den Boden des, nach allen Seiten hin geſchloſſenen, Individuellen verläßt, verſagt ihm die Kraft. Ideen und Geſtaltung gehen beängſtigend weit bei Hogarth auseinander, wenn er die Geſtaltung ſelbſt ſchaffen ſoll,

oder wenn die Ideen nicht direct an reale Träger gebunden sind. Der Künstler geräth auf dem abstracten Gebiet ins Spintisiren hinein, wird oft unerträglich geschraubt und holt seine plastischen Ausdrucksmittel so weit her, häuft dieselben außerdem so massenhaft, daß er sogar seinen Zeitgenossen unverständlich wurde. Wie oft ward er von seinen Freunden um „Erklärungen" bestürmt! Er gab dergleichen niemals und kam auf den bequemen Standpunkt, seinen Mangel an Deutlichkeit, seine unenträthselbaren Pointen auf Rechnung der Tiefe seines Witzes und seiner Satire zu setzen. Er sowie seine „Hogarthgläubigen" vergaßen, daß unentdeckbarer Witz oder eine Satire, deren Gegenstand nicht aufzufinden ist, eben nicht existiren. Es kommt auch vor, daß Hogarth, aus seiner „transscendentalen" Caricatur herabsteigend, mehr als handgreiflich klar wird. Hier wären die „Times" und „Bamburghs Verhör", oder sein berüchtigtes: An 'pistle to Hogarth by Churchill u. s. w. effectvoll mit einander zu vergleichen.

Glücklicher war Hogarth in der physiognomischen Caricatur. Sein „Chorus", eine Sängergesellschaft, sein Auditorium, das lachende Parterre, sind köstliche Beweise von seiner komischen Gestaltungskraft, wenn es Gesichtern und Charakteren gilt. Als carikirtes Portrait ist das Bildniß von John Wilkes, dem Redacteur des Northbriton, unübertroffen. John Wilkes gestand nach dem Erscheinen dieses Bildes dem Künstler die einzige Kunst zu: im Bilde Jemand hängen zu können — ein Wort, wodurch sich Hogarth todtgeschlagen fühlte, wie er denn diese „henkermäßige Kritik" auch nicht lange überlebte.

In mehreren ernst gemeinten Portraits war Hogarth sehr glücklich. Wie ein frischer Sonnenstrahl am Morgen berührt uns das — keineswegs hübsche — Gesicht einer Garneleuverkäuferin. Im Extrem steht diesem Portrait dasjenige einer barbarischen Mörderin, Sarah Malcolm, gegenüber. Garricks Bildniß, als Richard III. aufgefaßt, leidet an Grimasse; prachtvoll wahr ist dagegen Simon Lord Lovat, eines der Opfer des ebenso geistleeren als tyrannischen Welfenthums in England. Andere gelungene Portraits sind: Capitän Coram, Earl of Charlesmount ꝛc.

Nachdem der geniale Old William so manche Satire gegen Andere abgedruckt hatte, schien es ein Act der Nemesis, daß er, gänzlich unbeabsichtigt, einen seiner schärfsten Pfeile gegen die eigene Brust richtete. Hogarth war allerdings von dem Werthe seiner Arbeiten höchlich überzeugt; dennoch war er nicht Derjenige, welcher am meisten für dieselben eingenommen war.

Eine Punschgesellschaft. Nach Hogarth.

Er hielt ſich — durch die Nothwendigkeit dazu verdammt, immerfort Geld zu verdienen — für einen Künſtler, der von dem Wege weit abgedrängt worden war, auf welchem er das Höchſte geleiſtet haben würde. Seine genaueſten Freunde wußten, daß ſich Hogarth für einen geborenen Schlachtenmaler hielt, daß er überzeugt war, in Schönheit der Formengebung mit jedem Meiſter der Italiener und Niederländer in die Schranken treten zu können. Nach ſeiner Meinung mußte die Welt doch endlich zu der Einſicht gelangen, daß ſie den „klaſſiſchen" Malern lange genug unverdienten Weihrauch geſtreut habe.

Zu den klaſſiſchen Malern, nach Compoſition und Form, rechnete der gute William in erſter Reihe den alten Rembrandt, deſſen Beliebtheit in England Hogarth längſt ein Dorn im Auge war. Er machte ſich, nach ſchweren Ueberlegungen, ans Werk, um ſeinen Landsleuten die Augen über die „lächerliche" Klaſſicität Rembrandts zu öffnen, und präſentirte ſeine Bilder: Paulus vor Felix. Die Pointe des einen Bildes iſt die Art, wie die, durch die Strafrede Pauli bei dem Landpfleger erregte, Angſt auf buchſtäbliche Weiſe zum „Durchbruche" gelangt. Wollte Hogarth zeigen, daß er eben ſo mangelhaft zeichnete, als Rembrandt, ſo war ihm dies allerdings gelungen, — ſonſt aber iſt auch keine Andeutung davon gegeben, daß Rembrandts Kunſt darin beſtand, alles Licht, außer ſeiner eigenen Prachtfackel, in ſeinen Gemälden zu löſchen. Der große Zauberer des Helldunkels iſt ſelbſt nicht auf die oberflächlichſte Weiſe von Dem, welcher ihn verſpotten wollte, begriffen worden.

Es waren Hogarth jedoch noch ſtärkere Niederlagen beſchieden. Er malte die bekannte Schauſpielerin Siddons als Sigismunda, welche das Herz ihres Gemahls, Guiscards, empfängt. Hier hatte es Hogarth, wie er feierlich verkündigte, darauf abgeſehen, beſſer als Coreggio zu malen, um der „Idolatry" mit den Werken dieſes Künſtlers ein für alle Mal ein Ende zu machen. Seine weinende Sigismunda, die mit einer aus dem Dienſte gejagten, heulenden Küchenmagd und mit noch weit Schlimmerem verglichen wurde, ward ausgeſtellt und erregte ein fürchterliches Hohngelächter. Hogarth blieb unbewegt; er ſo wie ſeine Frau waren feſtiglich überzeugt, daß die Sigismunda in der That alle Magdalenen Coreggio's übertreffe — ein Meiſterwerk ſeltenſter Schönheit. Andere Bilder von ähnlichem Charakter folgten — der Teich von Bethesda; der kleine Moſes wird der Tochter Pharao's vorgeſtellt; der Samariter. Man denkt unwillkürlich an die Handwerker im Sommernachtstraum, welche die: Thisne!

Thione! aufführen. Und dabei berührt es so wehmüthig, wenn die Art der Charakterauffassung, durch welche der Künstler sich die Unsterblichkeit errang, sich hier und da vorwagt, wie ein Zerlumpter in feiner Gesellschaft — wie der Diener einer reichen Dame das arme Bettelweib mit dem Kinde beim Halse packt und seitwärts schmeißt, damit seine Herrin, der augenscheinlich nichts fehlt, zuerst die Wirkung des von dem Engel bewegten Wassers genieße.

Noch aber war Hogarths Manie, sich selbst unwillkürlich an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen, eine neue Entdeckung vorbehalten. Er, welcher berühmt geworden war, obgleich er von Schönheit nichts wußte, vertiefte sich in Grübeleien über das Schöne in der bildenden Kunst. Plötzlich eröffnete er seinen schmerzlich staunenden Freunden, daß er ein unfehlbares Mittel gefunden habe, um stets nur Formenschönes zu schaffen. Dies Medium bestehe in der consequenten Anwendung der Linie der Schönheit und Anmuth. Er zeigte diese wunderbare Linie — einem an den Enden etwas stark gebogenen lateinischen „S“ täuschend ähnlich. Es erwies sich, daß Old William stark gearbeitet hatte, um den Effect seiner Linie durch Beispiele klar zu machen. Ebenfalls hatte er, welcher mit der Grammatik in permanenter Fehde lag, eine Analyse der Schönheit geschrieben. Selbst Hogarths beste Freunde wagten es nicht, diese Marotte des Künstlers zu vertheidigen. Auf die gegen ihn gerichteten Angriffe antwortete er durch sehr grobkörnige Spottbilder. Zerwürfnisse anderer Art kamen hinzu, um dem Künstler seine letzten Lebensjahre zu verbittern. Vom Jahre 1762 an ward er kränklich. Er kehrte zu seinen unsterblichen Kupferplatten zurück und retouchirte eine Reihe derselben. Im Jahre 1764 unternahm er seine letzte Arbeit: das Ende der Dinge — echt Hogarthisch. Der Zeitgott haucht seinen letzten Seufzer aus; seine Tabakspfeife, die Sanduhr, die Sense, ein Bogen, Wappen, Alles ist zerbrochen. Sogar die Palette mit der Schönheitslinie ist mit einem klaffenden Sprunge versehen. Die Rosse des Sonnenwagens sterben und stürzen, der Galgen im Vordergrunde stürzt um. Nur ein solches liebliches Möbel im Hintergrunde mit einem klappernden Krammetsvogel der heil. Hermandad steht aufrecht, denn mit dem ists zu Ende; er ist hier vollberechtigt, intact zu erscheinen. Als das Bild einige Tage lang fertig gewesen war, fiel es Hogarth ein, auf den Athem des Saturn das Wort: Finis! zu setzen. „Ich glaube, meinte Hogarth, das ist auch mein Finis!“ Er hatte Recht. Er kam am 25. October 1764 von seiner Villa in Chiswick todtkrank in London auf

Leicester Square an und starb in derselben Nacht. Er ward in Chiswick begraben und Garrick schrieb ihm den Gedenkspruch auf den Leichenstein. Seine Witwe folgte ihm erst im Jahre 1789. Nach ihrem Tode wurden Hogarths Originalplatten an den Alderman Boydell verkauft.

Hogarth war ein äußerst moralischer Mann, voll unerschütterlichen Glaubens an sein eminentes Talent, sein Besserwissen und Bessermachen in der Kunst. Er war sarkastisch oder grob, verachtete gründlich alle Schulgelehrsamkeit, war aber für seine intimen Freunde stets wohlwollend und gastfrei. Er war ungemein empfindlich, nahm seinerseits aber auf Niemand Rücksicht, wenn es sich darum handelte, einen Hieb oder eine Satire anzubringen. Obgleich er sich nicht, wie John Wilkes behauptete, durch Geld erkaufen ließ, Jemand im Bilde zu hängen, so war Hogarth doch im Punkte der Geldgier ein guter Engländer.

Der Einfluß, welchen Hogarth auf die englische Kunst ausgeübt hat, ist vielleicht heute noch nicht erstorben. Er ist der nationellste Künstler, den die Engländer besitzen, oder: kein Maler des Inselkönigreichs ist mehr specifisch englisch als Hogarth. Hogarth ist vor allen Dingen ein Mann des „Matter of fact", des Realen, Thatsächlichen und seine, von allem holden Wahn der Phantasie völlig abgewandte Richtung hat eine Menge von Dunst zerstört, dem wir in der neuern Kunstgeschichte Deutschlands und Frankreichs nur zu oft begegnen. Seit Hogarth hat die genaue Physiognomik, sowie die Durchführung des Charakteristischen der menschlichen Figuren sich als etwas Unerläßliches in den englischen Bildern geltend gemacht. Von der Schärfe und Schroffheit, welche aus dem Streben nach einer naturwahren Charakteristik hervorgehen, hat sich die englische Schule noch heute nicht losgerungen, und sehr selten erscheint das geläuterte, von unnöthigen Nebensachen befreite, Individuelle. Auch der Sinn für das Moralisiren in der Kunst ward durch Hogarth in England wach gerufen. Diese störende Eigenschaft scheint aus der Malerei der Engländer gar nicht fortgetilgt werden zu können. Selbst die ihrer Natur nach inhaltsärmsten Darstellungen treten nur zu oft mit der Prätension auf, außer Demjenigen, was in der unmittelbaren Erscheinung liegt, noch ein apart Abstractes, Ethisches „zu bedeuten". Es wird noch lange währen, bis die Engländer sich von ihren banalen Ideen über die tiefere Bedeutung von gemalten Bildern losmachen und die simple Wahrheit gelten lassen, daß in der Malerei der Inhalt, die Bedeutung, mit der Erscheinung der Art verbunden ist, daß die belebte Natur — der Gegenstand der Malerei — als

ideales oder gar moraliſches Symbolum nicht gebraucht werden kann. Gemalte Natur ſoll etwas ſein, nichts, außer dieſem Sein, bedeuten.

Am erfreulichſten iſt die Wirkung Hogarths auf dem Felde der Caricatur geweſen. Seine Caricaturen waren ſtark anzufechten, aber dieſe Spottbilder Old Williams ſind es auch nicht, welche an der Wiege der engliſchen Caricaturzeichnerei ſtanden. Es waren die ernſteſten Productionen Hogarths, durch welche die Engländer lernten, daß die Steigerung des Charakteriſtiſchen den Grund und Boden des Zerrbildes ausmachte, daß die Caricatur um ſo kraftvoller wirke, jemehr der Träger derſelben als Individuum erſcheine. Die engliſche Caricatur ruht daher nicht auf Allegorie und Symbolik; höchſtens erſcheint die Parodie und die Traveſtie; immer aber bildet die Auffaſſung des menſchlich Charakteriſchen, des ſpeciell Perſönlichen den Kern der meiſten und beſten engliſchen Spottbilder.

Romney. Barry. Fueßli.

(1734—1802.) (1741—1806.) (1742—1825.)

Das engliſche Kunſtſtreben, in der Zeit der Portraitiſten wie ein ſchmaler Bach dahinſchleichend, ging nach der Gründung der Akademie gleich einem plötzlich angeſchwellten Strome in die Breite. Wie der merkwürdige Satiriſt auf dem Felde der Kunſt, als Peter Pindar bekannt geworden, ſagte, war das erſte Capitel des Evangeliums St. Matthäi zu Ende. Zur Zeit der Bildnißmalerei rief ein Portrait einer Notabilität, einer Schönheit wie durch ein Naturgeſetz das Bildniß einer andern männlichen oder weiblichen Berühmtheit oder Unberühmtheit hervor: Abraham zeugete Iſaak; Iſaak zeugete Jakob; Jakob zeugete Juda und ſeine Gebrüder. Die ſpätere Entwickelung engliſcher Kunſt würde nicht klar erſcheinen können, ſollten Romney, Barry und Fueßli nicht wenigſtens charakteriſirt werden. Alle drei Künſtler gehören, der Hauptſache nach, einer Richtung an, die man als idealiſtiſch bezeichnen kann.

George Romney, 1734 zu Dalton geboren, begann ſeine künſtleriſche Laufbahn mit Bildnißmalen, wandte ſich aber ſehr bald dem hiſtoriſchen Fache zu und bewies durch ſeinen „Tod des Generals Wolfe“, welches Bild ihm einen Preis einbrachte, ſowie durch ſeinen „Tod des Königs Edmund“ ſeine große Befähigung für die Hiſtorie. In Rom eignete ſich

Romney einen großen Styl ſowohl in der Zeichnung, wie in der Färbung an und begann ſein Studium der plaſtiſchen Meiſterwerke des Alterthums. Er ward ein vollendeter Kenner wahrer Kunſt, bewies aber bald, daß er in der Erfindung keineswegs beſonders ausgeſtattet ſei. Romney kehrte zum Portrait zurück und wandte ſich der Zwitterrichtung zu, welche für die Werke der Kunſt den Stoff aus den Werken der Dichtung borgt. Hier ſpielt die Erfindung des plaſtiſchen Künſtlers nur eine ſecundäre Rolle; — Alles iſt bereits in der Idee fertig, und er hat es nur noch mit Auffindung oder Wahl der geeigneten Form zu thun. Dieſer Richtung ward durch den ſo bekannt gewordenen Kenner, Alderman Boydell, welcher eine Shakſpeare-Galerie herausgab, der weſentlichſte Vorſchub geleiſtet. Romney nimmt unter den für dies Werk gewonnenen Künſtlern eine hervorragende Stelle ein. Er malte Shakſpeare als Kind, begleitet von der Natur und den Leidenſchaften. Obgleich dies ſehr prätentiöſe Stück gerühmt wurde, ſo ſteht es doch der „Verzauberten Inſel“ aus dem „Sturm“ bei weitem nach. Troilus und Creſſida iſt noch ſchöner und die Titania gehört zu Romney's formenreinſten, duftigſten Figuren. Seine Studien für Darſtellungen aus den tragiſchen Dichtern Griechenlands zeigen Romney's geniale Auffaſſung, eine edle Kraft des Ausdrucks und Verſtändniß des Geiſtes griechiſcher Formengebung. Eine dieſer Studien, nach Aiſchylos, ward als Gemälde ausgeführt. Auch Triſtam Shandy gab Stoff zu zwei ſehr gelungenen Bildern. Da er, weil ſeine Gemälde idealer Richtung zwar bewundert aber nicht gekauft wurden, des Erwerbes wegen Portraits malen mußte, und doch ſeine hohen Anſichten von Kunſt nicht völlig verleugnen wollte: ſo kam er auf die Auskunft, ſeinen Figuren ideale Rollen zuzutheilen. Er malte die Damen öfter als Nymphen, ſtellte ſie in einer poetiſchen Situation, trauernd, erwartungsvoll, in Sehnen verſunken, einander Geheimniſſe zuflüſternd, dar ꝛc. Der Zug ſeines Pinſels adelte, auch gegen den Willen des Künſtlers, die Portraits und führte ſie den Formen der Antike näher.

Romney, ein Kenner der Kunſt, ein ſehr unbequemer Kritiker auch für Reynolds, ſchien durch die ſtille Uebereinkunft der Akademie-Mitglieder von dieſem Inſtitut ausgeſchloſſen. „Was ſollte man einſt von mir rühmen,“ ſagte Romney, „wenn mir die Auszeichnung gefehlt hätte, kein Akademiker, R. A.*) zu ſein?“ Auch hat ſich Romney niemals an den Ausſtellungen

*) Royal Academy. Das R. A. ſetzen die Akademiker hinter ihren Namen.

in den Sälen den Akademie betheiligt. In der letzten Zeit seines Lebens ging es dem Künstler fast dürftig. Er, welcher in seiner Glanzperiode mit Portraitiren in einem Jahre 3635 Pfund Sterling verdient hatte, nahm nicht viel mehr als den zehnten Theil dieser Summe ein und mußte angestrengt arbeiten. Er starb im Jahre 1802 in Dalton.

James Barry (1741—1806), der zweite Idealist, war der größte Enthusiast für die Malerei, den die britischen Inseln je hervorgebracht hatten.*) Er war ein geborener Irländer und trat als Jüngling mit einem echten Historienbilde als fertiger Maler vor dem staunenden Publico Dublins auf. Barry's erstes Bild zeigte den großen Erfinder, und eine höchst entwickelte Besonnenheit, um den Stoff nach allen Seiten hin durchzuführen. Barry hatte eine irische Legende vom St. Patrick, dem Schutzpatron des grünen Erins, zum Stoffe gewählt. Der Heilige hat durch seine begeisterte Predigt den heidnischen König von Cashel bekehrt und der Kriegsfürst begehrt, sofort getauft zu werden. Eifrig stößt Patrick seinen Kreuzstab in die Erde, um die heilige Handlung zu vollziehen, stößt aber, ohne daß er es merkt, die eisenbeschlagene Spitze des Kreuzschaftes durch den halb nackten Fuß des Königs. Dieser, wähnend, daß die ihm auferlegte fürchterliche Qual ein Theil der Ceremonie sei, hielt ohne das geringste Zeichen von Schmerz aus, bis seine Taufe vollzogen war. Man fragte nach dem Maler und ein schlecht gekleideter, unbekannter Jüngling trat vor. Man lachte ihn aus, statt seiner Versicherung, er habe jenes Bild gemalt, zu glauben. Burke aber war zugegen, Burke, der dem bedürftigen Talent jeder Gattung sein Haus, seine Börse und sein Herz öffnete. Dieser Gönner sandte den jungen Barry nach Rom und stattete ihn höchst freigebig aus.

Barry war sehr streitsüchtigen Temperaments wie die meisten Irländer und verschwendete viele Zeit in seinen ununterbrochenen Fehden mit Künstlern, Kunstgelehrten und Kunsthändlern. Dennoch hatte er außerordentliche Fortschritte gemacht. Hohe Reinheit der Formen, glühende Färbung, Einfachheit und Klarheit der Composition — ein Athem ächter Classicität, frei von aller modischen Spielerei, das waren die Eigenschaften, welche Barry entwickelte. Seine dem Meere entsteigende Aphrodite war ein Gemälde, das selbst die großen Bologneser anerkannt hätten; — aber weder die Akademiker, noch die anderen Londoner waren aus Bologna. Die Aphrodite war für den reichen Pöbel Caviar und die Kunstgenossen fielen mit Mäke-

*) Cunningham.

leien darüber her; — Barry errang keinen durchgreifenden Erfolg. Andere Gemälde von großem Styl folgten, wie: der Herbſt in Griechenland; die olympiſchen Sieger; Blick ins Elyſium; — man ließ ſie kalt paſſiren.

Erzürnt ſetzte ſich der Maler hin und ergriff die Feder, um zunächſt Sir Joſhua den Beweis zu liefern, daß noch andere Leute in England, als er, auf das Katheder paßten, von welchem herab die Principien der Kunſt verkündet wurden. Barry's „Unterſuchung über die wirklichen und eingebildeten Hinderniſſe des Fortſchrittes der Kunſt in England"*) erſcheint noch heute als ein Denkmal der umfaſſenden Kenntniſſe des Malers in ſeinem Fache, von ſeiner Begeiſterung für die hohen Regionen der Kunſt, für die Darſtellung des Großen und Erhabenen und von der bewußtvollſten Verachtung des kleinlichen Treibens und Strebens vieler ſeiner akademiſchen Kunſtgenoſſen. Er hatte plötzlich die ganze engliſche Malerſchaft gegen ſich in Harniſch gebracht. Barry ward, ohnehin ein „Pugnax", förmlich verbittert und behandelte fortan den Reynolds als einen geſchwätzigen Schulknaben. Er verbot den Akademikern ſein Haus und machte bekannt, daß er dies deshalb gethan, weil ihn ſeine eigenen „Brother Academicians" um 400 Pfund Sterling beſtohlen hätten. Sein „Letter to the Dilettanti Society" iſt ein maßloſes Pamphlet. Er ſchlug unter anderen Dingen vor, daß die Ehrlichkeit und Ehrenhaftigkeit jedes Mitgliedes bei einer Abſtimmung zuvor durch einen Eid zu erweiſen ſei ꝛc. Barry, würdig nach ſeinem Wiſſen und Können, Präſident der Akademie zu ſein, ward excludirt.

Als ein Hauptwerk Barry's ſind ſeine Arbeiten für die „Geſellſchaft der Künſte" im Adelphi zu betrachten, in manchen Theilen an die Arbeiten eines Giulio Romano erinnernd. Barry lebte einſiedleriſch und war ſtolz auf ſeine Bedürfnißloſigkeit. Kaum war in ſeiner Wohnung ein Winkel, wo er vor Wind und Regen ſicher war. Als ihn Burke einſt beſuchte, mußte dieſer Steaks auf der Zange braten, während Barry ſelbſt aus dem Brauhauſe Bier holte. Der Künſtler war untröſtlich, daß der Wind den ſchönen Schaum von dem Bier weggeblaſen hatte. Er ſtarb in tiefer Dürftigkeit, beinahe verſchollen, im Jahre 1806.

*) Inquiry into the real and imaginary obstructions to the Progress of Art in England.

Alope. Nach einem Gemälde von Remnes.

Der dritte Idealist, an romantischer Glut unvergleichlich, war Johann Heinrich Füeßli, ein Züricher, geboren 1742. Er ward für den geistlichen Stand sorgfältig vorgebildet. Bemerkenswerth war das Talent des Jünglings, sich fremde Sprachen anzueignen. Außer den klassischen Sprachen verstand er Englisch und Italienisch, Französisch und Spanisch. Er kannte die besten Dichter Europa's so genau wie seine Bibel, und es gab eine Zeit, wo Füeßli stundenlang schöne Stellen aus seinen Lieblingen aus dem Kopfe hersagen konnte. „Der Polyglotte hüpft mir am Ende noch von der Kanzel herab und zum Teufel," sagte sein alter Vater oft — und das Scherzwort ging früh genug in Erfüllung. Seine ersten Predigten fielen so dichterisch aus, daß ihn das gläubige Publicum ebenso wenig verstand, als wenn er griechisch gesprochen hätte. Die strengen Theologen Zürichs aber sahen in dem jungen Manne „einen Neuerer, der trotz seiner maßlosen Eitelkeit und Narrheit sehr gefährlich werden könne." In eine politische Intrigue gegen einen der „Bassas" des Cantons verwickelt, hielt es Füeßli für zweckmäßig, der Schweiz den Rücken zu kehren. Vergebens suchten ihn Sulzer und Spalding der Theologie zu erhalten — er wandte sich, von Jugend an des Zeichnens mächtig, der Kunst zu. Füeßli's erstes Werk waren die Illustrationen zu der langweiligen „Noachide" Bodmers. Mit einem begüterten Engländer kam Füeßli, gegen zweiundzwanzig Jahre alt, nach London, um als Maler aufzutreten. Bedrängt durch verschiedene Umstände, ward er jedoch zunächst Schriftsteller, verdolmetschte den Engländern einige Schriften von Winkelmann, ward Hauslehrer, sah als Mentor eines jungen Mannes 1766 Frankreich und Paris, erwarb aber so viel, daß er von London aus sich nach Rom begeben konnte.

Füeßli sagt von der ersten Zeit, die er in Rom zubrachte: „Ich hatte viele und gute Gemälde gesehen und war nach meiner Meinung ein guter Kunstkenner. In Rom schien ich ganz den Maßstab für gut, schlecht, groß oder klein einbüßen zu sollen. Im Ganzen waren mir die Bilder der großen Meister viel zu zahm — Alles wie absichtlich niedergedämpft, damit ja nicht etwa die Leidenschaft in helle Sturmesflamme ausbreche. Diese großen Maler besaßen augenscheinlich die Mittel, ganz andere Bilder zu liefern, als diejenigen, welche die Welt nun schon so lange bewundert hat. Wo war die stolze Kühnheit, welche vor dem Furchtbarsten nicht zurückbebt? Wo die Leidenschaft, welche uns im Innersten packt? Und soll es einmal die stille Schönheit und Anmuth sein — wo sollte ich die Bilder suchen, die mich, gleich dem Kosen eines geliebten weiblichen Wesens, stets aufs

Neue in einen seligen Taumel versetzten? Ich hatte bis dahin im Innern von den Dichtern gelebt und ich fand, daß die Maler, ihnen gegenüber, arme Teufel seien. Die Phantasie empfängt durch das Wort Riesenflügel — nehmt Stift, Pinsel und Palette und die Einbildungskraft geht mit wankendem Kindertritte. Warum malten die Meister immer wieder ihre beschränkten, feuerlosen Anschauungen? Ist nicht der nächste Gedanke, daß die Malerei sich ebenbürtig an die Dichtung anschließt und dem Auge das vorführt, was der Dichter nur im Geiste erblickte? Dante, Tasso, Ariosto — was hätten die Italiener sich für Goldminen der Malerei eröffnen können! Ich rede absichtlich von den griechischen Dichtern nicht; denn die verlangen selbst im Furchtbaren jene Ruhe, welche mir in der Malerei bis zum Uebermaß bereits vorhanden scheint; auch nicht von den Römern, denn die sind durch die malenden Legionen schon sehr übel mitgenommen. Ich werde auch den Engländern nicht vorschlagen, Shakspeare um den Stoff für Malerei anzugehen, denn das müßten, wie ich die Kraft der englischen Maler kenne, sehr beklagenswerthe Bilder werden. Ich will nur wiederholen, daß das reichste Feld für die Malerei die Dichtkunst darbietet, daß dieser Gedanke ein Hauptergebniß meiner italienischen Reise wurde und zum Schlusse, daß ich für meine Person — ich bin nicht so einfältig, um im Namen aller Maler zu reden — keinen Meister mit Nutzen studiren zu können glaubte, als den Michel Angelo. Dieser besitzt Kraft, Feuer, Leidenschaft, wirkliche That. Wie aber alles Irdische, sagt der Prediger Salomo, unvollkommen und eitel ist, so hat auch Buonaroti den Fehler, daß das Alles bei seinen Figuren nur auswendig ist. Das Inwendige muß man bei Raphael suchen; hier ist dieser der Meister in Allem, was blos sanft, milde, anmuthig, still-groß, voll Ruhe, erhaben ist."

In diesen Worten ist der künstlerische Charakter Fueßli's so genau wie möglich geschildert. Bereits seine für Engländer gefertigten römischen Bilder hatten einen Gluthauch von Michel Angelo's Geiste. Sein „Gespenst des Dion" von dem Schauer des Furchtbaren umweht, machte großes Aufsehen. Zu seinen ersten, großen Werken in London gehörte: „Ezzelino"; dann folgte der „Incubus", ein vom Alp gedrücktes, mit der Angst des Todes ringendes Mädchen. Das Grausige, auf die Spitze getrieben, schien der innersten Natur Fueßli's zu entsprechen. Er würde sonst bei seiner, 52 Fuß langen, 38 Fuß hohen Darstellnng der „Schatten im Elysio" erlahmt sein. Ein gräßlicheres Bild, als Fueßli's „Ugolino im Hungerthurme" hat selbst Spagnoletto nie gemalt. Ein Beweis indeß, daß er die griechischen Dichter

gut genug verstanden hatte, um seiner Neigung zur Uebertreibung Schweigen zu gebieten, ist sein „Zeus, welcher das Todesloos des Achilleus abwägt."

Am vollständigsten vielleicht erkennt man Fueßli in seiner Milton-Galerie, aus 60 Darstellungen bestehend. Nothwendig mußte Vieles barock, und was noch schlimmer vielleicht ist, frostig ausfallen; aber der Maler scheut sich nirgend, dem Dichter allenthalben in jene Regionen zu folgen, wo die Erfahrung die Controle über die Darstellung aus den Händen geben muß.

Fueßli zeichnet kühn, markig, bei geringem Gefühl für das Wohlgefällige. Seine Composition ist, wo er es mit zahlreichen Figuren zu thun hat, verwirrt. Er hat selten eine, selbst für seinen Zweck so nothwendige, Steigerung des Effects, sondern „spricht am liebsten in Superlativen." Für Farbe hatte er keinen Sinn; seine Gemälde sehen aus wie colorirte Zeichnungen.

Dennoch stand Fueßli bei den Engländern in großem Ansehen. Man behauptete; als seine Blätter zu Boydells Shakspeare-Galerie erschienen, daß dieser Ausländer den Geist des größten englischen Dichters am getreusten zur Erscheinung gebracht habe. Allerdings lieferte Fueßli in seinen, mehr den Grausigen zugewandten Bildern, wie in der „Wahnsinnigen Lady Macbeth" Meisterhaftes. Fueßli's Einfluß auf die Akademie in London, deren Professor er war, machte sich trotz Reynolds geltend. In seinen Vorlesungen über die Malerei, welche sich durch eine Fülle origineller Ansichten und durch Gelehrsamkeit auszeichneten, war Fueßli jedoch keineswegs der Lobredner der Extravaganz, die er in seinen Gemälden vertrat.

Fueßli war in persönlichem Umgange äußerst liebenswürdig, ein Freund von Bonmots, disputirte zwar gern, ließ sich aber selbst durch bittere Kritiken seiner Bilder nicht in üble Laune bringen. Sein Witz war gefürchtet. Northcote hatte ein „Urtheil Salomo's" gemalt. Wie gefällts Ihnen? fragte er. — Sehr, sehr; antwortete Fueßli. Besonders schön ists, wie Salomo die beiden Vorderfinger gleich einer Schaffschere ausstreckt, als sagte er: Schneid das Ding entzwei. Ebenfalls war es Northcote, welcher ein anderes Witzwort Fueßli's verdauen mußte. Northcote hatte einen „Herkules" gemalt, welcher den Pfeil auf Pluton abschießt. — Wie gefällts? — Sehr, sehr, sagte Fueßli, aber er trifft ihn ganz gewiß nicht! — Was? rief Northcote außer sich. Aber Herkules soll ihn treffen — dafür ist das Bild ja gemalt! — O, meinte Fueßli, das können Sie mit zwei Worten im Ausstellungskatalog am bequemsten klar machen! — Der Bild-

hauer Nollekens war ſehr geizig. Er war ſammt Fueßli und anderen Künſtlern bei dem Banquier Coutts zum Abendeſſen, als Miß Coutts, als Morgiana (in den vierzig Dieben) gekleidet, mit einem Dolche in der Hand eintrat und declamirte. Sie ſtand dicht vor Nollekens, als Fueßli ausrief: Immer zugeſtoßen, ſchadt nichts; Nolly kann nicht bluten! — Zoffany ſagte zu Fueßli in der Akademie: Ich glaube, wenn die alten Italiener Ihre Bilder geſehen hätten, ſo wären ſie blind geworden! — O, ſagte Fueßli, ich kann noch andere Sachen, als todte Italiener blind zu machen. Macht Euch darauf gefaßt, in einer Viertelſtunde taub zu ſein, denn ich werde Euch in acht Sprachen zudonnern, daß Ihr Alle von der Malerei nicht mehr verſteht als ein blinder Italiener.

Fueßli gab „Lectures of Painting“ heraus (deutſch von Eſchenburg) und bearbeitete ſehr fleißig Pilkingtons „Malerlexikon“ (Dictionary of Painters) — letzteres ein Hauptwerk für England. Er ward nach ſeinem, 1825 erfolgten Tode in der St. Pauls-Kathedrale in London neben Reynolds beigeſetzt und wird noch heute von den Engländern mit Stolz als einer ihrer „nationalen“ Künſtler bezeichnet.

Benjamin West.

(1738—1820.)

Es ist ein reges, reiches Kunstleben, voll energischer Anstrengungen begabter Männer, welches hier aufgerollt wurde — und dennoch war die englische Kunst erst an der Grenze der Historienmalerei angekommen. Eigenthümlich genug war der erste und bis jetzt auch der größte englische Geschichtsmaler kein Vollblut-Brite, sondern ein Sohn der amerikanischen Colonien.

Benjamin West, von zehn Kindern eines Quäkers das jüngste, ward bei einem Feldgottesdienste der Secte zu Springfield, in der Nähe von Philadelphia, Pennsylvania, 1738 geboren. Er fing an zu zeichnen, ohne jemals ein Bild, und wäre dies ein Kupferstich gewesen, gesehen zu haben. Mit sechs Jahren zeichnete er, nur mit Dinte und Feder, das schöne Gesicht eines ihm zur Wartung übergebenen Kindes, das im Schlafe lächelt — ein Probestück, das bei der Gemeinde den größten Enthusiasmus hervorrief. Wandernde Rothhäute, welche die Kunst verstanden, ihre Wigwams und

ihre eigenen Körper zu bemalen, lehrten den Knaben, rothe, gelbe und weiße Farbe zu bereiten, und die Mutter hatte die erleuchtete Idee, daß man mit Indigo jedenfalls blau malen könne. Endlich erhielt er einen Tuschkasten mit Pinseln und sechs Kupferstiche. Er lernte coloriren und zeichnete und malte nach der Natur, mit Vorliebe Schiffe und Uferansichten des schönen Delaware und des Schuylkillflusses — Alles ohne die geringste Anweisung. Seine Erfindungsgabe glich seinem Fleiße. Im Portraitiren besaß er eine glänzende Geschicklichkeit und die Werke von Richardson und Dufresnoy, anstatt ihn muthlos zu machen, lieferten ihm den Beweis, daß er ein geborener Maler sei.

Man kann in den Künstlerbiographien kaum eine originellere Scene nennen, als die Versammlung der Quäker, welche zu entscheiden hatte, wie sich die Gemeinde dem kleinen Kunstjünger gegenüber zu benehmen habe. Die Quäker hatten es hier mit einem „menschlichen Wesen" zu thun, welches für die, mit den Grundsätzen der Secte im strengsten Widerspruche befindliche, irdische Größe und Berühmtheit ganz besonders ausgestattet zu sein schien. Der Vorsteher John Williamson, der durch seine Rede seinen unberühmten Namen unvergeßlich machte, redete die Aeltesten an:

„John West und Sarah Pearson ward ein Kind männlichen Geschlechts geboren, das von Gott mit bemerkenswerthen Gaben des Geistes begnadigt worden ist. Der Knabe ist durch eine Art von Eingebung zum Maler geworden — Niemand hat ihn über diese Kunst belehrt — und jetzt will Benjamin West die Malerei zu seiner Lebensaufgabe machen. Es ist unleugbar, daß unsere Vorschriften diese Kunst für eine unnütze ansehen, da der Mensch durch Arbeit neben dem Gebet der Menschheit nützlich werden soll. — Aber wir haben auch die oberste Vorschrift: Gott in allen Dingen zu gehorchen. Gott hat dem Knaben den Geist der Kunst gegeben, wie einst den Propheten den Geist der Weissagung — können wir seine Weisheit bezweifeln? Giebt er seine Gaben für andere als weise und gute Zwecke? Wir haben nichts zu sagen als dies: der Knabe soll Das bleiben, was er durch Gottes Kraft geworden ist — ein Maler! Wir haben die Bilder aus den Gotteshäusern und der Häuslichkeit der Gemeindemitglieder ausgeschlossen; denn viele Gemälde dienen der Sinnlichkeit, der Weltlust. Aber ich meine, daß solche Gemälde ein Mißbrauch der Malkunst, nicht ihr wahrer Zweck sind. Eine reine Hand, ein sittliches Gemüth kann ein Bild zu einem Erziehungsmittel für moralische Trefflichkeit machen. Und ein erbauliches Bild ist jedenfalls der größten Aufmerksamkeit selbst des strengen

Christen würdig. Wie, meine Brüder, wenn Gott dem Knaben sein Talent deshalb gegeben hätte, um uns durch den Anblick freundlicherer Gestalten, als wir sie in dieser Wildniß sehen, frischen Muth und Freudigkeit zu geben, zusammt der gewissen Hoffnung, daß unsere Kinder dereinst nicht mehr gleich Indianern leben, sondern der Vorzüge theilhaftig werden, wodurch sich der gebildete Christ von barbarischen Heiden unterscheidet? Gott giebt seine Gaben nicht ohne großen Zweck, ohne weise Absicht! Benjamin West sei ein Maler zur Ehre Gottes!"

Wir können Sir Joshua's „Sieben Reden" und „Noten über Dufresnoy" durchblättern und finden gewiß keine edlere Auffassung von Kunst als diejenige des alten Quäkers. Der Kunstnovize hatte seit zwei Jahren Unterricht im Griechischen empfangen und las mit Leichtigkeit die römischen Classiker. Mit dieser Vorbildung kam er 1760 in Rom an. Die Quäkergemeinde hatte Alles aufgeboten, um dem Jünglinge einen guten Empfang bei einer Reihe ausgezeichneter Personen zu sichern, damit er „auf sicherm Wege" wandele. Er trat mit Pompeo Batoni, mit Mengs und dessen zahlreichen Freunden in Beziehung, schien aber nirgend sehr anzusprechen. Vielleicht war West noch zu jung, um seinen berühmten Bekannten näher zu kommen; dann aber besaß er nicht wenige Eigenthümlichkeiten, die sich auf seine Erziehung zurückführen ließen. Er studirte daher, wie „es ihm der Geist eingab" und nahm sich besonders die Art, wie die französischen Künstler ihre Studien betrieben, zum Muster. West befleißigte sich der strengen Zeichnung nach der Antike, nach Michel Angelo und den Caracci. Er sah aber bald ein, daß er einen ungeheuren Weg vor sich habe, um von hier aus zum Malen zu gelangen. Außerdem fühlte sich der junge Quäker in der Nähe des Papstes gleich vom ersten Augenblick seines Aufenthalts in Rom an nicht wohl und er beschloß, nach Florenz zu reisen. Hier, wie in einigen anderen Pflegestädten der Kunst Italiens studirte West sehr eifrig, bis es ihn, zumal da seine Gesundheit zu leiden begonnen hatte, mächtig heimwärts zog. Ueber Paris reiste West nach London, zunächst zu dem Zwecke, um sich in England einen Markt für seine Gemälde zu sichern und womöglich sich einige große Aufträge zu verschaffen. Die im Handel sehr wohl erfahrenen Confessionsgenossen zeigten aber dem jungen Maler, daß er mit Hoffnung, berühmt und reich zu werden, nur in London malen könne, daß eine Rückkehr nach Philadelphia einem Selbstmorde gleich kommen würde.

Es wurde in dem Hause eines reichen Quäkers eine Sammlung der

Tod des General Wolfe. Nach Benj. West.

Arbeiten Wests aufgestellt und Wilson bewogen, die kleine Galerie anzusehen. Der Meister erstaunte über die Leistungen des jungen Amerikaners und machte seinen Fürsprecher bei Joshua Reynolds. Beide waren zunächst davon überzeugt, daß West eine ganz bedeutende Lehrkraft werden würde. Seine Studien waren sehr vielseitig; er besaß eine feste, correcte Zeichnung und sein Colorit, damals noch blühend und warm, zeigte gute Principien und Geschmack. Dazu war West sittenstrenge, schüchtern, ganz und gar nicht von sich eingenommen, kurz er war ganz dazu geschaffen, um — natürlich unter Joshua Reynolds Führung — der Kunst in London gute Dienste zu leisten. Als West seinen Entschluß gefaßt hatte, sich in London niederzulassen, gehorchte er dem Wunsche seiner Confessionsgenossen und verheirathete sich mit einer amerikanischen Glaubensschwester, Miß Shewill.

Benjamin West hatte, wie er selbst gestand, den günstigen Stand seiner Aussichten in London, neben der wohlwollenden Beurtheilung seines Talents von Reynolds und einigen anderen Künstlern, seiner Quäkerschaft zu verdanken. Selbst der König ward neugierig, den Quäker zu sehen, der die „Leinwand bemale, anstatt dieselbe bloß zu verhandeln." Im Jahre 1765 ward West bereits einer der Vorsteher der Gesellschaft der später sogenannten „Incorporirten Künstler" und ein besonderer Liebling Georgs III., der ihn mit Aufträgen überhäufte. Georg III., bekanntlich mit sehr dürftigen Geistesgaben ausgestattet, verstand gar nichts von Kunst, war sogar kein Verehrer derselben; desto besser hatte der König die Bibel inne — er rühmte sich oft, besser predigen zu können, als „seine" Erzbischöfe. Auf einen solchen Mann mußte Wests Gemälde: „Der Tod auf dem fahlen Pferde," nach der Offenbarung St. Johannis, bedeutend wirken. Die quäkerische Sittenstrenge war die zweite gewichtige Empfehlung Wests bei dem Könige. „Außerdem," sagte der Satiriſt Peter Pindar, „mußte es für Seine Majestät interessant sein, zu untersuchen, ob Hochdieselbe wirklich der pedantische Erzschulmeister in seinem Reiche sei, oder ob Seine Majestät diese Würde dem malenden Quäker zu cediren habe."

Seine Zeichnung „der Abschied des Regulus" mußte West im königlichen Palaste malen. Georg III. schätzte dies Bild so hoch, daß er einen unsinnig theuren Rahmen für dasselbe anfertigen ließ und befahl: das Gemälde solle nicht in die Ausstellung der Maler-Societät, sondern nur in seine, des Königs, eigene Ausstellung kommen. Unter dieser „eigenen" Ausstellung verstand der König diejenige der „Königlichen Akademie", deren Statuten er bereits im Stillen unterzeichnet hatte. Es verstand sich von

ſelbſt, daß ein Künſtler mit einem ſo mächtigen Patron in London einen ebenen Weg vor ſich fand. Weſt ward in die neue Akademie eingeführt und entwickelte Kraft und Talent genug, um ſich neben den beſten anderen Künſtlern zu behaupten und ſpäter ſelbſt den Präſidentenſtuhl zu beſteigen.

Es würde hier zu weit führen, die Werke Weſts einer genaueren Muſterung zu unterwerfen; denn dieſer Künſtler entwickelte eine außerordentliche Fruchtbarkeit. Er griff auf das Feld der klaſſiſchen Geſchichte und Mythe, malte bibliſche Bilder, ſtellte bedeutende Scenen aus der ältern und neuern engliſchen Geſchichte dar, arbeitete nach Shakſpeare, Spencer, Arioſto, lieferte Wandmalereien, Cartons zu Fenſtergemälden und ſchließlich Portraits.

Weſts Bilder klaſſiſchen Stoffes ſind ſeinen bibliſchen Gemälden durchſchnittlich an Kraft und Ausdruck überlegen. Die Gemälde bibliſchen Stoffes erſcheinen in großer Trockenheit der Auffaſſung, ängſtlich und nicht ſelten proſaiſch bis zur Trivialität. Es ſcheint hier immer, um mit dem zweiten kunſtgelehrten Satiriker jener Zeit, mit Anthony Pasquin, dem Maler Williams, zu reden, als ob der Quäker beim Malen der heiligen Gegenſtände ſtets das erſte Gebot vor ſich ſähe: „Benjamin ſoll ſich kein Bildniß, noch irgend ein Gleichniß machen.“ Ungekünſtelte, warme Empfindung herrſcht in ſeinem „Jakob, welcher die Söhne Joſephs und dieſen ſelbſt, ſegnet.“ Verdienſtlich iſt auch das Bild „Eliſahs, welcher den Sohn der Sunamitin erweckt.“ Schön iſt der genrehaft gehaltene: „Johannes mit dem Lamm“, zu welchem Bilde Weſt das allegoriſch-kalte Pendant: „Tugend und Unſchuld“ lieferte.

Bedeutender ſprechen die Gegenſtände aus der klaſſiſchen Welt an. Zunächſt ſein „Pylades und Oreſtes“; „Hannibal, den Römern Feindſchaft ſchwörend“; „Alexander der Große und der Arzt Philippos“; „der Tod des Epaminondas“; „Leonidas“, letzteres Gemälde ein Hauptbild. Weſts „Paetus und Arria“ ſind dagegen ſehr trocken ausgefallen. Es iſt in den meiſten dieſer Bilder ein Eigenes des Malers nicht zu verkennen. Weſt geht, den klaſſiſchen Stoffen gegenüber, viel weniger äußerlich zu Werke, als bei ſeinen bibliſchen Bildern. Der Ausdruck in der Bewegung iſt jedoch auch hier nicht völlig frei und ſchwunghaft; die Phyſiognomien haben meiſt etwas Gedrücktes, innerlich Bekümmertes, das nicht für alle Situationen paßt. Man ſieht es deutlich, wie ſich der Künſtler beſtrebt hat, Charakterausdruck hervorzubringen, ohne aber in den meiſten Fällen mehr zu geben,

als eine ziemlich allgemeine Geſichtsbildung mit dem momentanen Ausdrucke des Leidens oder Handelns.

Ueber den Mangel an Charakterwahrheit in Weſts Gemälden machen ſich die ſchon erwähnten Satiriker luſtig. Williams ſagte in ſeiner „Freiſinnigen Kritik der Ausſtellung von 1794“: Die Aehnlichkeit aller Weſtſchen Figuren iſt ſo auffallend, daß ich ihn im Verdacht habe, ſeine Dienſtboten ſeien die permanenten Urbilder ſeiner Heiligen, Dämonen und Helden. Ganz beſonders diente die ungemeſſene Bewunderung, mit welcher der König und folglich auch der ganze Hof den „erſchütternden Genius“ (Quaking Genius) Weſts betrachtete, zur Herausforderung der Kritik. Peter Pindar ſingt:

„Die beſte Seite das iſt Weſt —
Sie iſt zwar hinten, das ſteht feſt;
Man ſehe Weſt vom Weſten an
Und was er malt, der große Mann,
Dann kann man, wie Herr George*) finden:
Des Quäkers Genius ſteckt hinten.“

Am witzigſten vielleicht iſt folgender Anfang einer Peter Pindarſchen Ode:

„Now, mistress Muse, attend on master West.“

Weſt war jedoch der Mann, um Kritiker viel ernſterer Art durch diejenigen Leiſtungen, in welchen er ſeine volle Kraft zu entfalten vermochte, zum Schweigen zu bringen. Dies waren ſeine Gemälde aus der engliſchen Geſchichte.

Voran ſteht hier das berühmte Bild: „Tod des Generals Wolfe.“ Mit einer kleinen, aber ausgewählten Diviſion ſetzte ſich der engliſche General in Marſch, um das Gibraltar des amerikaniſchen Nordens, Quebec, den Franzoſen zu entreißen. In Quebec commandirte der tapfere General de Montcalm eine Beſatzung, welche dem Angriffsheere an Stärke nicht blos gleichkam, ſondern daſſelbe übertraf. Unbekümmert machte Wolfe ſich mit ſeinen Briten, unterſtützt von einem Parteigängercorps von Amerikanern und Indianern, an das Unternehmen, Quebec zu Lande und zu Waſſer anzugreifen. Die Landtruppen konnten aber ſo wenig wie das Flottengeſchwader auf dem St. Lorenzſtrome etwas gegen die Unterſtadt ausrichten und Wolfe marſchirte wieder ab. Er hatte es auf die Oberſtadt abgeſehen, welche auf einem ſchwer erſteiglichen Felſenplateau liegt. Wolfe erſtieg die Felſen, langte auf der kleinen Ebene von St. Abraham, dicht vor den Feſtungs-

*) Der König Georg III.

werken an und zwang die Franzoſen ſofort zur Schlacht. Der Kampf war kurz, aber mörderiſch und Wolfe fiel als Sieger. Auch ſein tapferer Gegner büßte das Leben ein.

Es entſtand ein wahrer Sturm in der Akademie, in allen gebildeten Kreiſen Londons, als es bekannt wurde, daß Weſt den „Tod Wolfe's" malen und den General, ſammt ſeinen Soldaten, ſo wie die Feinde, völlig naturwahr darſtellen wolle. Bis dahin waren in den vergeſſenen Anläufen zu nationalen Geſchichtsbildern die Engländer ſtets als Griechen und Römer coſtumirt geweſen. Reynolds und der Erzbiſchof von York erſchienen bei Weſt, um ihn von einer Neuerung abzubringen, welche für Weſt und die engliſche Kunſt die allerbedenklichſten Folgen nach ſich ziehen müſſe. Weſt ließ ſich nicht irre machen, obgleich Reynolds ſehr ſpitzig wurde und fragte: ob er denn jemals gehört habe, daß ein altitalieniſcher Meiſter Patrontaſchen und Soldatengamaſchen gemalt habe? — Nun, erwiderte Weſt, die Dinge exiſtirten damals vielleicht noch nicht; aber heute ſind ſie da, und ſie ſollen ihr Recht haben. Ich habe nicht im Sinne, das Publicum zu belügen, die Nachwelt durch Täuſchung blind zu machen. Ich beanſpruche das Recht, welches noch kein vernünftiger Menſch einem Geſchichtſchreiber beſtritten hat: die Begebenheiten einer großen Schlacht, eines wichtigen Sieges als Maler ſo darzuſtellen, daß man erkennt, wer kämpfte, wie gekämpft, und wie geſiegt wurde. Ich werde mich hüten, dem Sieger von Quebec ein Coſtum zu geben, in welchem er ſich bei Lebzeiten ſelbſt vor Indianern nicht gezeigt haben würde. Laßt mich machen!

Als Weſts Gemälde, ſeitdem in der ganzen Welt bekannt geworden, vollendet war, kam Reynolds, als der Erſte, um daſſelbe zu prüfen. Später erſchien Drummond. Reynolds blieb über eine halbe Stunde vor dem Bilde ſitzen und ſagte kein Wort. Endlich erhob er ſich. Weſt hat geſiegt! rief er. Ich nehme Alles zurück, was ich gegen ſein neues Princip einwandte. Dies iſt das beſte und volksthümlichſte Werk, welches die engliſche Kunſt aufweiſen kann und ein ſolches, das eine völlige Umwälzung unſerer Kunſtprincipien bewirken wird! — Merkwürdig genug war König Georg III., der ſonſt Weſt für unfehlbar hielt, das Mal ganz Römer oder Sansculotte — die Hoſen, Gamaſchen und Fracks ſeiner Soldaten machten auf ihn einen höchſt fatalen Eindruck. Obgleich er den Auftrag für das Gemälde gegeben hatte, ſo war Georg III. doch kleinlich genug, das beſte Werk Weſts zurückzuweiſen und dem Maler zu rathen, daſſelbe unter der Hand an Jemand, der von Kunſt nichts verſtehe, loszuſchlagen; denn je

weniger man von diesem Bilde höre und spreche, desto besser sei es für den Maler und die Kunst überhaupt. Lord Grosvenor, einer der feinsten Kenner Englands, erstand das Bild, welches durch ganz England einen wahren Begeisterungssturm erregte. Woollets schöner Stich (1776) brachte ungeheure Summen ein und Georg hatte Ursache, sich nach allen Regeln klassischer Kunst über seine eigene Kennerschaft zu ärgern.

Eine der wirksamsten Figuren des Gemäldes war der im Vordergrunde kauernde Indianerhäuptling. West führte dem Publicum in einem vorzüglichen Bilde Gruppen von Rothhäuten vor, welche mit William Penn den Tractat über die Abtretung des Platzes verhandelten, auf welchem Philadelphia gebaut werden sollte. Penn war durch Belehnung — welche starke Summen voraussetzte — bereits Eigenthümer des Landes; er hatte außerdem die weißen Colonisten abgekauft und bezahlte den reclamirenden Rothhäuten also das Land zum dritten Male... Gewiß, eine der größten Lobreden, welche West der Herzensgüte des außerordentlichsten Mannes seiner Seele im Bilde halten konnte.

Auf seine Jugendliebhaberei, Schiffe darzustellen, zurückkommend, war West kühn genug, sich an einer Seeschlacht zu versuchen. Er malte die für die Engländer siegreiche Schlacht von La Hogue. Er hatte seinen Raum nicht sehr geschickt bemessen, den Horizont sehr tief gelegt, so daß die Galerien der Schiffskolosse im Vordergrunde bis fast an den obern Rahmen des Bildes reichten; aber dennoch gefiel das Bild dem Publicum, obgleich die Akademiker außer sich darüber geriethen. Georg III. ward durch diese Masse von Wasser und Pulverdampf, besonders aber über die auf den Booten vorgehende Scene — die mit genauester Noth bewerkstelligte Flucht des Königs Jakob — mit West völlig wieder versöhnt. Wests tiefer Horizont, ein zufälliger Mißgriff, spukte jedoch noch lange in der, an mittelmäßigen Bildern so außerordentlich reichen, Seeschlachtenmalerei der Engländer. „König Karl II., in der Bai von Dover landend", war auch ein Bild, auf welchem die Personen bis zur völligen Unbedeutendheit zusammengeschrumpft sind. Der galamäßig in einem Paradeboot anfahrende, liederliche Fürst ist nur an seinem stark befiederten Hute zu erkennen. Die Schiffe sind meist Portraits. Schwach, obwohl historisch treu, ist der „Tod Nelsons in der Tafalgarschlacht". Man blickt in das Oberdeck der Victory, des Flaggenschiffes von Nelson, und sieht, wie der verwundete Held vom Deck herabgetragen wird — eine Idee, welche den Beschauer von der Schlacht ganz abschneidet. Die Figuren sind kalt, langweilig.

Ohne noch weiter in Wests Productionen einzugehen, können wir das Urtheil über diesen Künstler nach den genannten Hauptwerken abgeben. Von einem eigenthümlichen Styl ist bei West nicht die Rede. In seinen klassischen Stücken hält er sich an die Antike, in den biblischen Gemälden bequemt er sich ziemlich widerstrebend der italienischen Weise und nur in seinen nationalen Stücken ist West er selbst. Er ist, wie sein „Tod des Generals Wolfe" beweist, einer lebhaften, großen Empfindung fähig, durchdringt seinen Gegenstand und kann ihm die wirksamste Seite abgewinnen, und erzählt seinen Stoff stets deutlich. In „Wolfe's Tod" hat er in seinen Köpfen Charakter und Seelenausdruck, zweckgerechte Bewegung, gute Gruppirung und macht einen erhebenden Effect. An Correctheit der Zeichnung mangelt es West sehr selten; dagegen kann man ihm ein gewisses Eckiges, Trockenes oft zum Vorwurfe machen. Manchmal ist Wests Färbung saftig und warm; oft aber auch schwer, trübe und kalt, besonders in den Halbschatten. Seine Hintergründe sind meist düster und unfreundlich behandelt. Mit einem Worte, trotz seiner Mängel war West im Stande, als Geschichtsmaler groß zu sein!

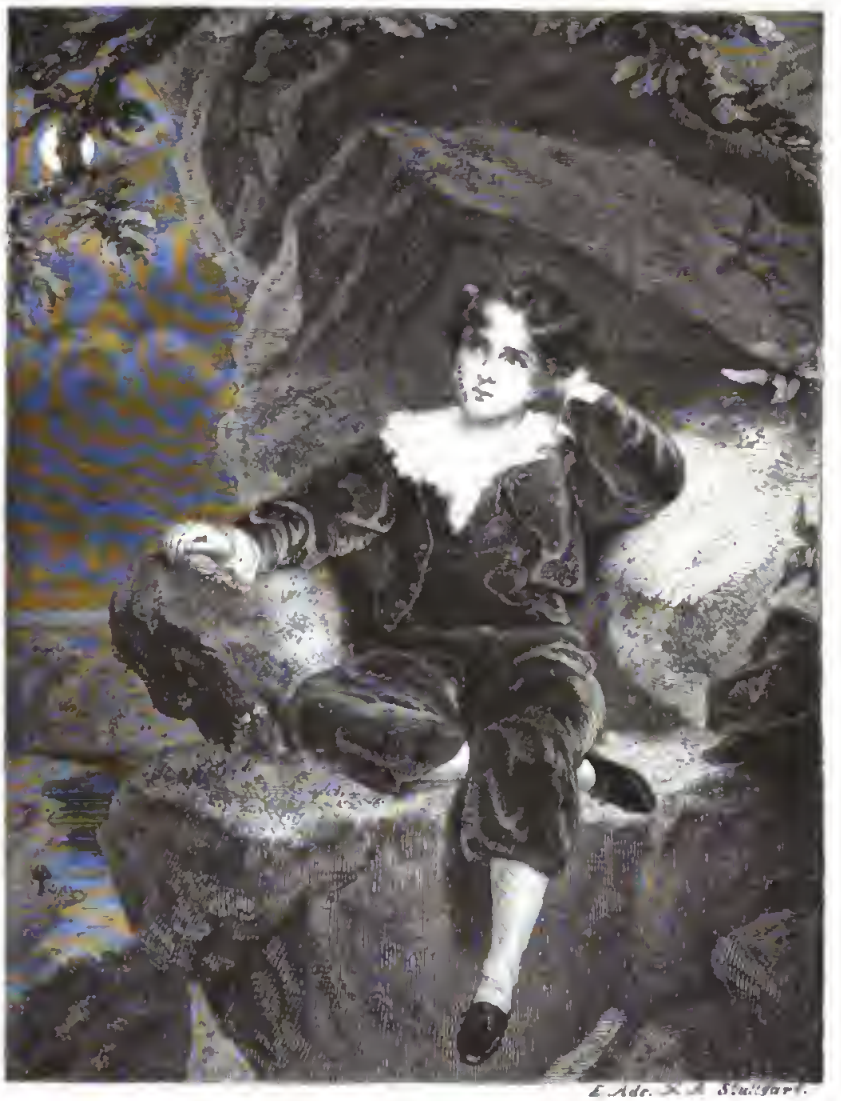
West war lange Präsident der Akademie und entwickelte als Lehrer einen oft peinlichen Pedantismus. Die Intriguen der Akademiker, in welche er verwickelt wurde, können heute kein Interesse mehr erregen. West verließ London nur auf kurze Zeit, um einen Ausflug nach Frankreich zu machen, wo man ihn außerordentlich feierte, und starb 1820, um in der St. Paulskirche beigesetzt zu werden. Seine akademischen Reden sind unbedeutend; seine Schrift über den Einfluß der Sculptur auf die Malerei huldigt den falschen Principien, welche über diese Frage am Ende des achtzehnten Jahrhunderts allgemein verbreitet waren.

Thomas Lawrence.

(1769—1836.)

Es war im März 1787, erzählte Sir Joshua Reynolds, an einem kalten, stürmischen Tage und nach einer noch stürmischern, heißen Debatte, als ich in der Vorhalle des Museums, am Fuße der großen Treppe, einen jungen Menschen stehen sah, der meine volle Aufmerksamkeit erregte. Er mochte gegen achtzehn Jahr alt sein, war schlank, zierlich gewachsen und hielt seinen Hut in der Hand und eine große, stark gespickte Mappe unter dem Arme. Dies war ein wahrer Rafaelskopf mit klugen, sanften Augen, einem wundervoll reinem Gesichtsoval und mit einer Fülle langer, brauner Locken. Ich hatte die Empfindung, als sei mir in der Natur nie ein schöneres Gesicht vorgekommen. Der Jüngling sagte leise einige Worte und ich glaubte, daß er meinen Namen aussprach. Er gab mir ein gedrucktes Blatt in die Hand und warf bei dieser Gelegenheit mir eine Masse von Zeichnungen vor die Füße. Blutroth im Gesicht über seine Ungeschicklichkeit suchte er die Zeichnungen zusammen, packte sie schnell in die Mappe und rannte zum Hause hinaus. Ich gestehe, daß ich mit einer bei mir nicht gewöhnlichen Neugier das in meinen Händen befindliche, zerknitterte Blatt entfaltete. Ein Pinselstrich mit Ultramarin am Rande bezeichnete folgende Stelle: „Nachdem ich so mancher Beispiele von früher Reife des Geistes erwähnte, kann ich auch einen Maler, Namens Lawrence, nicht übergehen, der Sohn eines Gastwirths zu Devizes in Wiltshire. Dieser Knabe ist jetzt, im Jahre 1780, gegen zehn und ein halbes Jahr alt; aber schon in seinem neunten Jahre copirte er, ohne je die geringste Anweisung erhalten zu haben, historische Bilder in vollendeter Weise; auch componirte er sehr hübsch Bilder nach biblischen Erzählungen, so die Verleugnung Christi durch Petrus. Es gelingt ihm fast stets, in sieben Minuten ein sehr ähnliches Portrait frei und anmuthig zu zeichnen." (Daines Barington's „Miscellanies".)

Dieſer Jüngling war Thomas Lawrence. Er ſtellte ſich mit etwas mehr Entſchloſſenheit bald dem berühmten Präſidenten der Akademie zum zweiten Male vor und wußte ſich die lebhafteſte Zuneigung deſſelben zu



Maſter Lambton, nach Thomas Lawrence.

gewinnen. Reynolds war ſtolz darauf, Lawrence in der Akademie vorſtellen zu können und die ehrenfeſten Mitglieder, wie vielmehr aber die Schüler durch die glänzenden Leiſtungen ſeines Schützlings in Erſtaunen zu ſetzen. Thomas Lawrence zeichnete mit einer unvergleichlichen Schnelligkeit und Sicherheit und dazu mit einer außerordentlichen Eleganz. Neben

ihm konnte kein Schüler im Antiken- oder Actsaal sich geltend machen. Keine drei Jahre später ward der Zögling bereits als Ergänzungs-Mitglied der Akademie vorgeschlagen und ward nur seiner Jugend wegen zurückgewiesen. Im Jahre 1791 aber trat Lawrence, von Reynolds und West kräftig unterstützt, außerdem im Vollbesitze königlicher Gunst, dennoch in die Zahl der Akademiker ein, deren Präsident er dereinst werden sollte.

Thomas Lawrence erscheint in seiner ersten Periode als ein Künstler, der Alles, was er leistete, rein seiner wundervollen Naturanlage verdankte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Bericht seines Vaters, des Gastwirths zum Schwarzen Bären in Devizes*): Thomas habe bereits im fünften Lebensjahre trefflich portraitirt, den Geschäftszweck hatte, das Interesse des Publicums an dem malenden Knaben zu erhöhen. Der Sinn des Kindes für die Malerei erwachte mit vollster Kraft, als er in Corshamhouse ein treffliches Gemälde von Rubens sah. Es giebt sehr sentimentale englische Verse über diese Scene: Thomas ward in dem Gemache vergessen und als man ihn endlich auffand, stand er da, in Thränen gebadet, und rief schluchzend: „Oh, nie werde ich Aehnliches malen können!" Es versteht sich, daß der Satirist sich durch diese zarte Geschichte veranlaßt fand, den jungen Lawrence, den gefeierten Liebling der Akademie und noch mehr der aristokratischen Damenwelt, den umgekehrten Coreggio zu betiteln. (Anch' io non sono pittore!)

In Wahrheit schien aber Rubens den Knaben nicht muthlos gemacht, sondern begeistert zu haben. Nach längerm, ernstem Nachdenken, nach vielen weiten, einsamen Spaziergängen fing Thomas an die Bibel zu lesen. Und bald hatte er eine Menge von Stoffen für seinen Darstellungsdrang aufgefunden. Zuerst die Verleugnung des Heilandes durch Petrus, oder vielmehr die Reue des Petrus; Ruben, der den alten Jakob bittet, Benjamin nach Aegypten ziehen zu lassen; Haman und Mardochai und Anderes. Das Auffallendste war für die Gäste des Schwarzen Bären die ungemeine Schnelligkeit, mit welcher der Knabe seine Zeichnung herstellte und colorirte. Der Vater sorgte nach Kräften für die Verbreitung des Rufes seines Wunderknaben, und jetzt luden ihn selbst die hochadeligen Besitzer der Landschlösser in der Gegend ein, ihre Gemäldegalerien zu besehen und zu studiren, in der Hoffnung, den Knaben, welcher sich durchaus nicht lange bitten ließ, zeichnen zu sehen.

*) Thomas Lawrence ward im Weißen Löwen zu Bristol geboren.

Um die Zeit, als der Vater von Devizes nach Bath übersiedelte, machte Thomas Verse. Der Vater glaubte nämlich, mit der Malerei werde es am Ende doch kein Geld bringen, und faßte den Plan, den kleinen Thomas zu einer Art von Minstrel zu machen, wie solche damals sich noch häufiger in England fanden, als gegenwärtig. Der Gastwirth besaß Belesenheit und Geschmack, und unterrichtete Thomas, so gut er es vermochte, zunächst im Declamiren. Der kleine Declamator aber war nicht im Stande, die leeren Zimmer seines Vaters mit Gästen zu füllen. Thomas mußte daher Portraits zeichnen. Es machte sich sehr bald ausfindig, daß der Knabe nicht im Stande war, mit seiner Technik den Ansprüchen der Besteller zu genügen. Ein trefflicher Zeichner, Hoare, unterwies den Knaben und sehr bald konnte er mit dem geist- und geschmackvollen Lehrer an Sauberkeit und Kraft der Arbeit wetteifern. Schon seine ersten Portraits in Stiftzeichnung sind voll geistreicher Zartheit und anmuthigem Ausdruck. Meist zeichnete er Frauen und Mädchen und Vater Lawrence strich für jedes Bildniß eine halbe Guinea ein. Als Lawrence später im Zenith seines Ruhmes stand, kaufte er mehre dieser Zeichnungen für den zwanzig- und dreißigfachen Preis wieder zurück.

In London hatte der Zeichnenlehrer William Shipley im Jahre 1754 die „Society of Arts" gegründet, welche sich nach einer Wanderung durch die Säle der Kaffeehäuser 1774 im Adelphi etablirte. Die Gesellschaft veranstaltete Ausstellungen und vertheilte Preise. Hier hatten die Bildhauer Bacon, Nollekens und Flaxman ihre ersten Aufmunterungen erfahren. Lawrence lieferte für die Ausstellung die Transfiguration Rafaels in Stiftmanier und erhielt die von Sir Henry Harper gestiftete große Silberpalette, fünf Guineas und ein anerkennendes Schreiben. „Ich hatte jetzt", sagte Lawrence späterhin, „eine Einsicht, daß ich wirklich den Weg betreten hatte, ein Künstler zu werden." In seiner Herzensfreude lief er mit der Palette und den Guineas nach Hoare und sagte: „Wählen Sie, Sir. Eigentlich gehört Ihnen Beides!" Hoare umarmte den Schüler und erzählte mit stolzer Rührung diesen Zug desselben Papa Lawrence, welcher seinem Sohne im Stillen die Versicherung gab: er würde ihn zu Boden geschlagen haben, wenn Hoare die Palette, oder die Guineas in die Tasche gesteckt hätte.

Nach einiger Zeit war der junge Thomas im Stande, durch seine Portraits den traurigen Vermögensverhältnissen seiner Familie wesentlich aufzuhelfen. Und als die Portraitirlustigen in Bath und der Umgegend bedient waren, da machte der Vater mit Thomas Kunstreisen nach Oxford,

Salisbury, Weymouth, Portsmouth. Thomas vollendete täglich ein Bildniß und verdiente ein bis zwei Guineas.

Bald aber ward Thomas dieser ewigen Stiftzeichnungen aller möglichen Gesichter völlig überdrüssig. Er erklärte, daß er, da er kein guter Maler werden könne, lieber die Zeichnerei zur Seite werfen und Schauspieler werden wolle. In der That war sein Aeußeres wie für die Bühne geschaffen. Der Vater beschwichtigte ihn und brachte ihn dazu, die Oelmalerei zu versuchen. Thomas ward aufs Neue an die Malerei gefesselt. Er malte einen, das Kreuz tragenden Christus, ein acht Fuß hohes Bild. Thomas glaubte nicht, daß er je mit dem Oelpinsel eine feine Behandlung erzielen werde. Heimlich und in Aengsten malte er sein eigenes Bildniß und fand, als er dasselbe mit dem Stift copirte, daß es äußerst schwer sei, selbst die Partien wiederzugeben, die er für roh gemalt hielt. Nach einigen Monaten war er seiner Sache so sicher, daß er erklärte, sich und seine Familie durch Portraitiren auch in London erhalten zu können. Glaubte er dem Original nicht mit dem Pinsel sicher beikommen zu können: so zeichnete er das Bildniß mit dem Stift auf die Leinwand und malte es nachher fertig — ein Verfahren, das er auch später anwandte, wenn er das Beste geben wollte, dessen er fähig war.

Lawrence war, so wie er kaum in London erschienen war, eine namhafte, bevorzugte Persönlichkeit. Dennoch hatte er lange mit Nahrungssorgen und Bedrängnissen zu kämpfen, weil seine Familie auf seine Thätigkeit angewiesen war. Alle die geistreichen Zeichnungen, welche er in den Sälen der Akademie fertigte, wurden verkauft; oft für sehr geringe Preise. Im Jahre 1787 bereits stellte er in Somersethouse fünf Damenportraits aus, Musterbilder aristokratischer Eleganz, vorzüglich gezeichnet, gefällig in der Färbung und von höchst anmuthiger Anordnung. Seine „Vestalin" in derselben Ausstellung ließ dagegen kalt; seine „Wahnsinnige" liegt ganz außerhalb des Kreises, in welchem Lawrence, excellirte und muß als eine Verirrung bezeichnet werden.

Lawrence ist ein Portraitmaler — Sir Joshua Reynolds der Jüngere. Wo der Letztere aufhörte, fing Lawrence wieder an. Diese genaue Verwandtschaft des Talents ist gewiß keine der geringsten Ursachen gewesen, weshalb Reynolds seinem jungen Kunstgenossen mit einer unveränderlichen Zuneigung zugethan war. Eigenthümlich erscheint es, daß Reynolds dem jungen Künstler immer wieder von Neuem den Rath gab, sich nicht darauf einzulassen, die italienischen Meisterwerke zu studiren. „Beseht sie nach

Belieben; aber copirt ſie nicht," ſagte Sir Joſhua. „Nicht als ob Ihr beſſer, oder nur ebenſo gut maltet; aber die Natur hat Euch gelehrt, anders zu malen. Eure Weiſe habt Ihr inne, und ich kann Euch zur Aufmunterung ſagen, daß ſie großer Verbeſſerungen fähig iſt. Bevor Ihr in einer fremden Art malen lernt, geht viele Zeit verloren und inzwiſchen verlernt Ihr Eure eigene Darſtellungsweiſe, die Ihr durch bloße Naturbeobachtung zu einer ſelbſtändigen Vollkommenheit gebracht haben würdet."

In ſeiner beſten Zeit war Lawrence dem Reynolds im Portrait nicht allein gleich, ſondern übertraf denſelben entſchieden. Bei Lawrence iſt Alles leichter, freier, ſchwungvoller als bei Reynolds, welchem Letztern allenthalben ſeine Studien hinderlich zu ſein ſcheinen. Lawrence hat das ſchärfere Auge für die feineren Züge der Geſichter, für die Beſonderheiten in der Haltung des Kopfs und der Figur, für die volle Uebereinſtimmung in der Phyſiognomik der ganzen Perſönlichkeit, was beſonders bei ſeinen Portraits in ganzer Figur auffällt. In dem ſeeliſchen Ausdrucke iſt Lawrence meiſt ſehr glücklich. Eine eigenthümliche Anmuth ſchwebt um ſeine Frauenbilder. Dieſe Anmuth iſt freilich mehr das Product der Erziehung und Bildung, als eine freundliche Naturgabe; aber ſie iſt nicht von dem Maler willkürlich in das Bild hineingetragen, ſondern erſcheint als eine Eigenſchaft der dargeſtellten Perſönlichkeiten ſelbſt. Wie viele Portraits Lawrence auch gemalt haben mag, ſo läßt ſich doch eine Monotonie der Auffaſſung nur in ſeiner letzten Zeit bemerken, als er genöthigt war, ſchablonenmäßig zu Werke zu gehen, ſeinen Schülern Vieles zu überlaſſen, um den maſſenhaften Beſtellungen zu genügen. Dies iſt ein ſchlagender Beweis, wie beweglich die Empfindung des Künſtlers war, der ſtets den wahren Charakter ſeiner Originale nicht allein durch ſein Urtheil, ſondern auch durch ſein Gefühl zu beſtimmen vermochte.

In der Färbung war Lawrence zuerſt wahr, dann aber auch delicat, oft brillant. Er beſaß die größte Meiſterſchaft, den feinen, diaphanen Teint der vornehmen Damen wiederzugeben. Die Mannsgeſichter ſind dagegen in der Färbung oft nicht kraftvoll genug. All der Wuſt von Modeſtoffen, von Spitzen, Seide, Brocat, von Gold- und Silberſtickereien ward von ihm mit größter Leichtigkeit ſo genau dargeſtellt, daß der Kenner (der Waaren) wie Pindar meinte, ganz beſtimmt ſagen konnte, wie viel die Elle koſtete. Selbſt dieſe Fertigkeit iſt im Stande, Bewunderung zu erregen, wenn man z. B. König Georg IV. als Großmeiſter des Hoſenbandordens, gehüllt „in majeſtätiſche Wolken, die des Schneiders Schere formte", be-

trachtet. Damen malte Lawrence gern in dunkelfarbigen Seidenroben. Es ist dem Künstler vorgeworfen*): daß er den Köpfen in seinen Bildnissen Alles aufgeopfert habe, daß alles Uebrige nur hingesudelt sei. Dies Urtheil gilt jedenfalls nur von den Bildern aus der letzten Periode des Künstlers, während welcher er selbst nur die Köpfe und manchmal die Hände zu malen pflegte. Es sind Massen seiner Damenportraits vorhanden, welche sich vorzüglich durch die damals von den Frauen nackt getragenen, schönen Arme und durch meisterhaft gearbeitete, keineswegs manierirte Hände, auszeichnen. Anders ist es freilich mit den Hintergründen. Giebt Lawrence Architektur, so leidet diese in der Regel an derben perspektivischen Fehlern, und seine Durchsichten auf Landschaften sind ärmlich und unschön.

In der ersten Zeit nach seiner Aufnahme in die Akademie hatte Lawrence an Opie, Beechey und besonders an Hoppner furchtbare Rivalen. Der Wettstreit mit Hoppner währte bis zu dessen Tode. Wie zu Reynolds Blüthezeit eine Faction Reynolds und eine Faction Romney in der Akademie sich bildete, so gab es nun eine Lawrence- und eine Hoppner-Partei. Der alte König, der, wie Pindar meinte, sich ganz vorzüglich darauf verstand, ein Roastbeef zu betrachten, beschützte Hoppner, während der Prinz von Wales, nachmals Prinzregent (Georg IV.) an der Spitze der Verehrer von Lawrence stand.

Es war zunächst die schöne feine Persönlichkeit Lawrence's, welche den Prinzen für den Maler einnahm. Georg war überrascht, als er Lawrence zum ersten Male in der Nähe sah. „John", sagte er zu einem seiner Vertrauten, „wenn der Kerl noch ein bischen fetter wird, so ist er der erste Gentleman Englands, nicht ich! Seine Weste sitzt wenigstens besser, als die meinige. Geh' mal John, frag', wer die Weste gemacht hat?" — Der Lord brachte die entsprechende Nachricht. — „Meinen Schneider soll der Teufel holen. Und nun geh' noch ein Mal hin, John, und frag' den Maler, ob er gut tanzt?" — „Sehr gut, Königliche Hoheit", lautet die Antwort, „und er reitet trefflich, ficht gut und war so gütig, mir eine Boxpartie anzubieten." Der Prinz war bezaubert, und bald ward Lawrence zu den intimen Sitzungen zugezogen, welche Georg hielt, um neue Moden zu erfinden.

Dafür gehören aber auch die Portraits von Georg IV. zu den besten Bildern, welche Lawrence malte. In der Regel pflegt das „Großmeisterbild"

*) Passavant Kunstreise durch England ꝛc. S. 297.

als das schönste Portrait Lawrences genannt zu werden. Das Bild macht allerdings einen gewaltigen Eindruck, aber der Hals des Königs ist viel zu lang, der rechte Arm ebenfalls, und die Schenkel sind zu schwach gerathen. Bedeutend schöner ist das Portrait des Prinzregenten, in einfacher, rother Uniform mit weißen, enganliegenden Beinkleidern und Ecuyerstiefeln, welches sich in der Göttinger Bibliothek befindet. Man kann sich den Anstand der Figur nicht ungezwungener und feiner denken. Das Antlitz ist noch nicht durch Zechen aufgeschwemmt, die Augen sind nicht hervorgetrieben. Es ist ein königliches Antlitz und wir haben nichts dagegen, wenn sich dieser Mann für den vollendetsten Gentleman seines Reiches hielt.

Das reizendste Portrait Lawrence's ist aber nicht der Prinzregent, oder eine der vielen beauties des Hochadels, sondern ein auf der Schwelle des Jünglingsalters angekommener Knabe, Mr. Lambton. Den Lockenkopf in die Hand gestützt, sitzt der kleine Master, das eine Bein untergeschlagen, sinnend auf einem Felsen, an dessen Fuße das Meer schäumt, während der Mond durch zerrissene Wolken blickt. Das Bildniß ist ein Gedicht, ein unvergeßliches, und keines von Lawrence's Bildern kann sich rühmen, einen gleichen, tiefen Eindruck hervorzubringen.

Für das Genre war Lawrence durchaus nicht begabt, viel weniger noch für die Historie. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß er, als er nach Wests Tode Präsident der Akademie wurde, besonders diesen Zweigen der Kunst seine Pflege zuwandte. Lawrence ward zum Ritter geschlagen, machte eine Reise auf den Continent und malte auch hier eine Menge von Berühmtheiten. Er blieb verhältnißmäßig arm, obgleich er ungeheure Summen, 10 bis 12000 Pfd. Sterling im Jahre, verdiente. Unverheirathet, wie er war, gab er an angehende mittellose Künstler mit vollen Händen; dazu kam noch seine Lust am Sammeln. Er selbst schätzte seine Gemäldegalerie auf 20,000 Pfund Sterling; der Verkauf ergab jedoch nur 15,445 Pfund Sterling.

Daß Lawrence durch seine Werke die Kunst in England zu einer höheren Stufe gehoben habe, läßt sich nicht sagen. Dieser liebenswürdige Künstler hat jedoch das Interesse der höheren Stände für die Kunst, welches besonders in England so wichtig erscheint, wach zu erhalten gewußt, und sich und seinen Kunstgenossen in der öffentlichen Meinung eine Geltung errungen, die bis auf den heutigen Tag in England dem künstlerischen Streben im höchsten Grade förderlich gewesen ist.

John Flaxman.

(1755—1826.)

Als der Bilderſturm in England raſte, als die Independenten das Anathema über die kirchliche Kunſt ausſprachen, hatte ein Parlamentsmitglied den Muth, zu ſagen: daß die Sculpturen in den Gottestempeln der „Verbannung“, das heißt nach altbibliſchem Sinne Vernichtung, nicht anheim fallen dürften, ſo lange nicht beſchloſſen ſei, die Kirchen zu zerſtören, und zwar weil die Sculpturen, mit wenigen Ausnahmen, ein nothwendiges Zubehör der architektoniſchen Formengebung ſeien. Es ward bei dieſer Verhandlung geltend gemacht, daß über der Bundeslade der Iſraeliten, ſowohl unter den Zelten als im Tempel des Salomo, ſich geſchnitzte Cherubim befunden hätten — auf Gottes Befehl, der nichts Sündliches enthalten könne. Es war vielleicht Cromwell ſelbſt, welcher entgegnete: Die Kunſt, welche die Cherubim fertigte, iſt ganz dieſelbe, welche das goldene Kalb, den Moloch, die Melecheth, den Götzen Dagon, den Baal und den Drachen zu Babylon machte. Kein Maler hat ſich ſo ſchwer verſündigt, wie die Bildhauer, dieſe Erz-Götzenfabrikanten. Und wer kann das Urtheil darüber ſprechen, daß die Bundeslade eben deshalb von den Philiſtern geraubt werden konnte, weil die Cherubim, die Erzeugniſſe einer verdammlichen Kunſt, darüber ſtanden; wer kann ſagen, ob Salomonis Tempel nicht eben deshalb zerſtört wurde, weil die hölzernen Cherubim im Allerheiligſten waren!

Und jetzt begann der Kampf gegen die hölzernen und ſteinernen Heiligenbilder. Der Feldzug erſtreckte ſich auch bald auf das Gebiet der Profan-

historie, und die Statuen und Büsten, die Grabmäler der Herrscher, der Fürsten und Edelleute wurden zertrümmert. Wo sich, wie z. B. in Windsor, viele ältere Sculpturen finden, da waren gewiß den Ikonoklasten nie die Thore geöffnet. Das Meiste von Sculpturarbeiten, was in jener Zeit gerettet wurde, besteht aus Grabdenkmälern und decorativen Holzbildnereien.

Die älteste Reiterstatue, welche London besitzt, diejenige von Karl I., entging in fast wunderbarer Weise der Zerstörung. Sie ward verauctionirt, von dem Rothgießer aber bis zur Restauration der Stuarts versteckt gehalten. Es war der nach England übersiedelte französische Bildhauer, Hubert Lesueur, von den Engländern Le Soeur genannt, welcher das charaktervolle, verdienstliche Kunstwerk fertigte.

Nach Lesueur trat Gibbons auf, ein Holzschnitzer, welcher sich jedoch kühn an die Statue Jakobs II. wagte und den Charakter dieses Fürsten in meisterhafter Art zur Erscheinung brachte. Neben Gibbons, am Ende des XVII. Jahrhunderts, ist Cibber zu nennen. Dieser Bildhauer besitzt nichts von der ziemlich handwerksmäßigen Trockenheit und Steifheit Gibbons, sondern giebt eine großartige Phantasie und die gewaltigsten Mittel für den seelischen Ausdruck kund. Weltberühmt sind Cibbers Statuen des „tobenden Wahnsinns“ und der „Melancholie“ in Bedlam zu London. Pope hat einige satirische Verse über diese gehirnlosen Brüder geschrieben, welche durchaus keinen Anspruch darauf hätten, sich in die Reihe von Kunstwerken zu stellen. Diese beiden Figuren sind jedoch, was den Ausdruck betrifft, von keinem englischen Sculpturwerke bis jetzt übertroffen, und der Stärke und Wahrheit des Ausdrucks wegen kommt der Beschauer kaum zu der Bemerkung, daß die technische Ausführung, besonders den geleckten Bildhauereien der Italiener aus Canova's Zeit gegenüber, fast im Rohen stecken geblieben ist. Auch einige Statuen in Chatsworth, von Cibber gearbeitet, tragen den Stempel einer freien, schwungreichen Auffassung, mit welcher freilich die Technik nicht harmonirt. Die Basreliefs, welche Cibber für das „Londoner Monument“ lieferte, sind mittelmäßig und verwirrt angeordnet.

Es ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, daß die Engländer am Anfange des vergangenen Jahrhunderts eine plötzlich hervorbrechende, leidenschaftliche Vorliebe für Bildhauerwerke an den Tag legten, während sie sich um die Bildhauer nicht im geringsten kümmerten. Die neuere englische Kunstgeschichte spricht ziemlich wegwerfend über die „Fremden“, welche einen Zweig der Kunst an sich rissen, der so sehr der Vorliebe der Nation für das

Monumentale entſprochen habe — die Sculptur. Mit affectirtem Stolze weiſen die Engländer der Jetztzeit auf den nationalen Bildhauer, auf Gibbons hin, und möchten gern den Beweis führen, daß dieſer, im Ganzen genommen, geiſtloſe Künſtler, durch den Einfluß der Fremden, namentlich durch Cibber, von ſeiner echt engliſchen Richtung abgezogen worden ſei.

Man kannte jedoch in England in den erſten Decennien des XVIII. Jahrhunderts nur Sculpturen, keine Bildhauer. Die Sculptur ward fabrikmäßig betrieben. Piccadilly in London zeigte eine ganze Reihe von Läden, wo Sculpturen zum Verkaufe ausgeſtellt waren. Am Hyde Park Corner war eine große Niederlage von Copien nach antiken Bildhauerwerken in Gyps und Zinn und Blei, von Arkadiern, Schäfern und Schäferinnen — Letztere alle ſehr ſauber bemalt. Von dieſen Sculpturen ward noch im Jahre 1731*) öffentlich geſagt: „Sie ſind ſo monſtrös, daß man über die Originale kaum eine Vermuthung hegen kann.“ Aus dem Depot an Hyde Park Ecke wurden die ſämmtlichen Bedürfniſſe der Nation in Bezug auf Sculpturwerke befriedigt. Hier kaufte der Parkbeſitzer, hier kauften die Communen, hier kaufte ſogar die Regierung ſelbſt. Im Depot arbeiteten vorzugsweiſe fremde Bildner, arme Namenloſe, und daher iſt es erklärlich, daß ſelbſt von den Statuen der engliſchen Könige und Königinnen aus jener Zeit der Verfertiger nicht mit Sicherheit angegeben werden kann. Die Statue Georg I. auf Grosvenor-Square ſtammt aus dem Depot**), und es iſt dem Aufſtandsgefühl einer ſpätern Zeit zuzuſchreiben, daß der Bildhauer ausfindig zu machen verſucht wurde. Man iſt übrigens noch heute in England darüber nicht im Klaren, ob der Künſtler Van Noſt, oder Vancoſt geheißen habe. Wer bekümmerte ſich vor hundert und vierzig Jahren in London um die Tagelöhner in den Bildhauerſchoppen?

Als „Journeyman“, als Tagelöhner, ward dem Componiſten Georg Friedrich Händel ein ſehr junger Franzoſe vorgeſtellt, welcher von ſeinem Arbeitgeber, Henry Cheere, dem Freunde William Hogarths, den Auftrag empfangen hatte, die Portraitſtatue des deutſchen Muſikers für die Vauxhall Gardens zu fertigen. Dieſer Arbeiter hieß François Louis Roubillac, von den Engländern ſpäter Roubiliac genannt. Händels Statue von Roubillac ward eine meiſterhafte Arbeit und John Walpole hielt es für ſeine Pflicht, ſich des namenloſen Tagelöhners energiſch anzunehmen. Unter Roubillacs

*) Ralphs „Public Statues“. London 1731.

**) Auch Tea pot oder Theetopf genannt.

Portraitſtatuen iſt diejenige Iſaac Newtons berühmt geworden. Sie befindet ſich in der Capelle von Trinity College zu Dublin. Canova, welcher eine Copie dieſes Werks in Paris ſah, urtheilte: daß der Newton Roubillacs die „ſich ſelbſt rechtfertigende Naturwahrheit“ mit dem idealen Schwunge der Statue der „Beredtſamkeit“ — auch von Roubillac gefertigt — vereinige. Chantrey nennt die Statue Newtons „das edelſte Werk engliſcher Bildhauerei,“ gedankenreich und von meiſterhafter Ausführung. Wir müſſen ſagen, daß der Kopf Newtons alles Intereſſe in Anſpruch nimmt, daß die Draperie der Bewegung nicht gehorcht und namentlich die Beine mangelhaft gerathen ſind. Das ſchönſte Werk Roubillacs iſt unbeſtreitbar das Monument der Mrs. Nightingale in der Weſtminſter Abtei. Mag der Künſtler auch, dem Geſchmack ſeiner Zeit nach, ſich einige allegoriſche Extravaganzen erlaubt haben, ſo verſchwinden dieſe doch vor dem tiefen, rührenden Gefühlsausdrucke des Ganzen, — ganz abgeſehen von der wundervollen Technik, welche uns ſelbſt in dem kleinſten Beiwerk entgegentritt.

Andere Bildhauer der Depots waren Scheemaekers und Rysbrac — Fremde, wie ſchon die Namen andeuten. Rysbrac konnte mit gutem Grunde als ein ebenbürtiger Nebenbuhler Roubillacs angeſehen werden: ſeine Statue von Sir Hans Sloane, dem bekannten öffentlichen Wohlthäter Londons, für die Apothekergeſellſchaft zu Chelſea gefertigt, iſt eine vortreffliche Arbeit, ganz den Forderungen unſerer heutigen Realiſten entſprechend.

Die Bildhauerläden und der Depot von Piccadilly erhielten den Todesſtoß, als die reformirende Bewegung auf dem Felde der Malerei in England begann und namhafte Bildhauer durch Achtung gebietende Werke das Elend der ſculpturalen Fabrikarbeit in ſeiner ganzen Blöße erſcheinen ließen. Hier iſt zuerſt Sir Joſeph Banks zu nennen. Er war, wie Cunningham meint, der erſte einheimiſche Bildhauer, welcher ſein Streben auf das Große und Erhabene richtete und dem poetiſchen Inhalt ſeiner Compoſitionen gerecht zu werden ſich bemühte. Wir laſſen den letztern Umſtand dahingeſtellt ſein, denn erſtens iſt es ein ſehr bedenkliches Lob für Sculpturen, wenn ihre Conception als poetiſch bezeichnet wird, und zweitens kann man Das, was der Kritiker „poetiſch“ nennt, heute ſehr unpoetiſch finden. Das iſt indeß nicht zu leugnen: Banks ſtrengte ſich aus allen Kräften an, in ſeinen Gebilden ſich der idealen Schönheit der Antike zu nähern und zugleich den Eindruck des Würdevollen oder Pathetiſchen zu erzielen. In der Ausſtellung der Waſſerfarbenbilder befindet ſich Banks Koloſſalſtatue des

Achilleus, welcher den Verluſt der Briſeïs beweint — ein Werk von edlen Verhältniſſen, natürlicher Bewegung und empfundenem Ausdrucke. „Wenn der Held etwas weinerlich gerathen iſt," ſagte Flaxman von dieſem Achilleus, „ſo muß man geſtehen, daß er ſich vollkommen bei Verrichtung ſeiner Obliegenheit befindet." Sehr gut gearbeitet iſt Banks „Shakſpeare", von der Poeſie und Malerei geleitet — in derſelben Ausſtellung. Die Entwürfe dieſes Bildhauers ſind unendlich beſſer, als ſeine ausgeführten Werke. Die Gefühlswärme dieſer Skizzen und kleinen Modelle ſcheint zu erſtarren, wenn die Ausführung begonnen hat. Es iſt nicht zu hart, wenn das Urtheil Barry's über Banks als ſehr treffend angeführt wird: „Mit dem Stift, mit dem Sepiapinſel in der Hand iſt Banks ein ebenſo guter, wenn nicht beſſerer Künſtler, als ich (Barry); aber nimmt Banks den Meißel und Schlägel, ſo iſt er nur ein gewöhnlicher Handwerker (workman). Wenn Banks nur zeichnen und malen wollte, ſo wäre er ein Künſtler erſten Ranges. Er würde ſpäter, wenn unſere Künſtler, beſonders die akademiſchen, erſt etwas urtheilsfähiger geworden ſein werden, der Bewunderung ſicher ſein. Sir Joſeph Banks aber hält es augenſcheinlich für angenehmer, ſich ſpäter als Bildhauer auslachen zu laſſen."

Auch Nollekens hatte die Antike vor Augen, verlor ſich aber zu leicht in allegoriſchen Bombaſt. Wirklich Treffliches leiſtete dieſer Künſtler in Portraitbüſten. In ſeinen monumentalen Arbeiten iſt Nollekens kalt, geziert und oft überladen. Dieſer Künſtler war der Genauigkeit in der Ausführung im hohen Grade fähig, beſaß ſonſt aber kaum eine jener geiſtigen Eigenſchaften, welche dem Künſtler nothwendig ſind. Seinen Geiz erwähnten wir bereits.*) Fueßli ſagte: „Da hat Nollekens ſeit drei Jahren zwei Marmorblöcke ausgezeichnetſter Qualität in ſeinem Atelier lagern. Er behauptet, die Blöcke ſeien ſo ungeheuer theuer, daß es eine ſündhafte Verſchwendung wäre, nur ein Stück, wie eine Wallnuß groß, von denſelben abzuhauen!"

Es ſei hier noch Bacon mit einigen Worten erwähnt. Dieſer Bildhauer würde ſchon deshalb die Aufmerkſamkeit auf ſich ziehen, weil er ſich der Regierung gegenüber erbot, alle National-Monumente fünfundzwanzig Procent unter dem vom Parlament genehmigten Preiſe auszuführen, vorausgeſetzt, daß nicht irgend eine Nationalſculptur anderen Arbeitern übertragen würde. Fueßli rief, als er dies Angebot hörte: „Das iſt der neuerſtandene Geiſt des Phidias! Was wäre die Armee und die Flotte auch ohne Bacon?**)

*) Vergl. S. 229. **) Bacon, Schinken.

Es würde jedoch ungerecht sein, aus dem Speculationsgeiste Bacons den Schluß zu ziehen, daß er für seine Kunst nur mittelmäßig begabt gewesen sein müsse. Er besaß eine bedeutend glücklichere Naturanlage, als Nollekens und selbst als Banks. Bei Bacon machte sich Alles von selbst. Sehr jung noch trat er als fertiger Bildhauer, besonders was die Technik betraf, auf und errang mit seiner kleinen Statue: „der Frieden" in der Society of Arts im Adelphi den Zehn-Guineas-Preis. Einen Fortschritt in der Kunst hat Bacon schwerlich gemacht. Sein Naturell war nicht geschaffen, um Fremdes in sich aufzunehmen. Er begriff die Antike nach seiner Weise: er entlehnte ihr schöne Stellungen, ungezwungene Motive der Bewegung und behandelte seine klassischen Bildwerke ganz in naturalistischer Weise. Das Nächste, was Bacon erreichte, war Lebhaftigkeit und Kraft. Dies innere Leben, wie man solches an Bacons Mars, Venus und Narcissus im Adelphi, sämmtlich Statuen in natürlicher Größe, bemerkt, läßt über manchen Fehler hinwegsehen, zumal die Technik eine tadellose ist.

Das Verdienst Bacons besteht nach der Meinung seiner Landsleute*) besonders darin, daß er echt englische Anschauung und Empfindung**) in seinen Sculpturen darlegte. Die Engländer besitzen die Eigenschaft des unwillkürlichen, kraftvollen Impulses zur That, und dieser Impuls war bei Bacon durch keine, die Art der Auffassung und Empfindung verändernde, Studien verkümmert. Bacons Samuel Johnson, in der St. Pauls Kathedrale ist ein Beispiel seiner Auffassung großartigen „englischen" Charakters: fest, streng, gedankenvoll und im Gefühle seines geistigen Uebergewichts tritt uns Johnson entgegen. Hier ist keine Linie zu verbessern. Die Statue Howards ist, der Conception nach, ebenso aus dem vollen, glatten Gusse. Der menschenfreundliche, sanfte und gelehrte Mann, einst Secretär der Kunstakademie, verbirgt dem Beschauer keine der liebenswerthen Eigenschaften seines Innern. Die Monumente Bacons sind im argen Zopfstyl mit Ornamenten und Nebendingen überladen.

Aus dem Strudel der Bewegung auf dem Gebiete der englischen Sculptur steigt jetzt eine feste edle Gestalt empor, welche, wie auf einem unerschütterlichen Felsen stehend, der englischen Bildhauerei die richtige Bahn zur Größe zeigte. Dies ist John Flaxman.

---

*) J. Saunders: „Society of Artists".

**) English sense.

Der Vater dieses großartigen Künstlers war einer der sculpturalen „Tagelöhner" des Depots am Hyde Park Corner in London. John Flaxman, der Vater, arbeitete in den Ateliers von Roubillac und Scheemaeker. Dann ging der ältere Flaxman nach York und legte hier, nach dem Muster der Läden auf Piccadilly, ein Verkaufslocal von Bildhauerwaaren an. In York ward John Flaxman, der Jüngere, geboren — ein schwächliches Kind, das durch einen unglücklichen Sturz außerdem noch verkrümmen sollte. Der kleine John hieß nur: das Hauskreuz. Der Geist des Kindes schien jedoch eben durch die fortwährende Kränklichkeit und die Ertragung körperlicher Schmerzen zu sehr frühzeitiger Einsicht geleitet zu werden. Johnny war der beste Verwalter des Ladens. Er wußte genau, und besser als seine Mutter, den Preis eines jeden Stücks der Waaren. Als er gegen sieben Jahre alt war, konnte ihm der Schoppen mit vollster Sicherheit anvertraut werden. Die Käufer hatten den sonderbaren Anblick, daß ihnen ein kleiner, verwachsener Knabe entgegentrat, einen festen Preis nannte, die Vorzüge des einen oder andern Bildnerwerks darlegte und endlich, jedes verdächtige Geldstück zurückweisend, die Zahlung annahm.

Etwa zwei Jahre später — Johnny war während dieser Zeit fast gar nicht gewachsen — saß das Kind ängstig am Bossirtische und formte Wachsfigürchen. Johnny kannte keine anderen Freunde und Spielgenossen als die Sculpturen des Ladens, in deren Gesellschaft er den ganzen Tag über verweilte. Es waren seine Lieblinge, welche er in Wachs copirte: hübsche Kinder, mit und ohne Flügel; vestalische, schlanke, stille Jungfrauen und der Phoibos-Apollon. Indeß der Knabe strebte, die Schönheit des Wuchses in seinen Gebilden zur Anschauung zu bringen, vergaß er es, wie er später gestand, über seine eigene Unförmlichkeit zu weinen und zu trauern.

Lesen lernte John Flaxman in der Bibel; aber von seiner Jugendzeit an scheinen ihn die heiligen Schriften zur Production wenig angeregt zu haben. Er war zwischen den freien, heitern Gestalten des Polytheismus aufgewachsen und hat von diesen aus nie die Brücke zu den christlich-religiösen Gestaltungen zu finden vermocht. Der Knabe war völlig wie bezaubert, als ihm die erste, einigermaßen ausführliche Mythologie in die Hände fiel, als ihm die Thaten, Erlebnisse und Leiden seiner alten Bekannten, der griechischen Götter und Helden, entschleiert wurden. Er faßte den Entschluß, Griechisch und Lateinisch ohne Lehrer zu erlernen, mußte sich aber mit Uebersetzungen einiger klassischen Werke begnügen, da Vater Flaxman begonnen hatte, den Sohn zum Zwecke des Geldgewinns arbeiten

zu lassen. Johnny copirte nicht bloß vortrefflich, sondern fand auch nicht die geringste Schwierigkeit, seine Lieblinge in neue Positionen zu bringen. Diese Statuetten, Gruppen und Reliefs, in Gyps gegossen, fanden Liebhaber und Käufer. Einige vornehme Kunstfreunde wurden auf das merkwürdige Talent des Knaben aufmerksam und drängten den Vater, Johnny als Zögling der Akademie in London aufnehmen zu lassen. Es muß zur Ehre Flaxmans, des Vaters, gesagt werden, daß er, inzwischen außerdem in bessere Verhältnisse gekommen, Alles aufwandte, um Johnny zu einem tüchtigen Künstler zu machen, nachdem er überzeugt worden war: daß Johnny noch weit mehr leisten werde, als der von dem Vater mit ehrfurchtsvoller Bewunderung betrachtete Roubillac.

John war fünfzehn Jahre alt, als er als Zögling der K. Akademie recipirt wurde. Reynolds übersah den mißgestalteten Kunstjünger, bis Joseph Banks einst dem Präsidenten bemerkte: Es sei für einen Vorsitzenden der Akademie sehr räthlich, bei einem Steinschleifer ein wenig in die Lehre zu gehen, um einen Rohdiamanten nicht für einen bloßen Kiesel zu halten. — „Wurde bereits ein Diamant von mir übersehen?" fragte Reynolds. — „Ja wohl, Sir!" — Und Banks ging in den Antikensaal und stellte den kleinen Flaxman vor. Joshua Reynolds besaß indeß die Schwäche, einen Widerwillen gegen unschöne Gesichter oder mißgestaltete Figuren zu hegen. Der talentvolle Buckelige konnte selbst dann sein Wohlwollen nicht erringen, als er dem Präsidenten seinen von Banks, Blake und Stothart bewunderten „Neptun", ein Wachsmodell, vorzeigte.

Gewiß war es Flaxman, welcher beim nächsten Concurs die goldene Medaille verdient hatte. Sir Joshua hielt aber vor der Abstimmung der Jury eine Rede über die Preisarbeiten und Flaxman ward mit dem Urtheile abgefertigt: daß ihm der Sinn für künstlerische Durchbildung der Form fehle; daß bei ihm Alles in der bloßen Intention befangen bleibe, eine Empfindung auszudrücken. Ein namenlos Gebliebener, Engelhard, anglisirt Engleheart, erhielt den Preis und mit bitteren Thränen verließ John Flaxman die Akademie. Seine Mittel reichten nicht aus, um länger, ohne Verdienst, die Kunstschule zu besuchen.

Nachdem Flaxman den schrecklichen Schlag, welcher ihn getroffen, ruhiger würdigte, gewann er seine natürliche Energie wieder und beschloß, London nicht zu verlassen. Mit leidenschaftlichem Eifer, mit unbesieglichem Eigensinn begann er, auf eigene Hand zu arbeiten. Er modellirte in Wachs und Thon, meist nach eigenen Entwürfen und hatte an den Steinschneidern

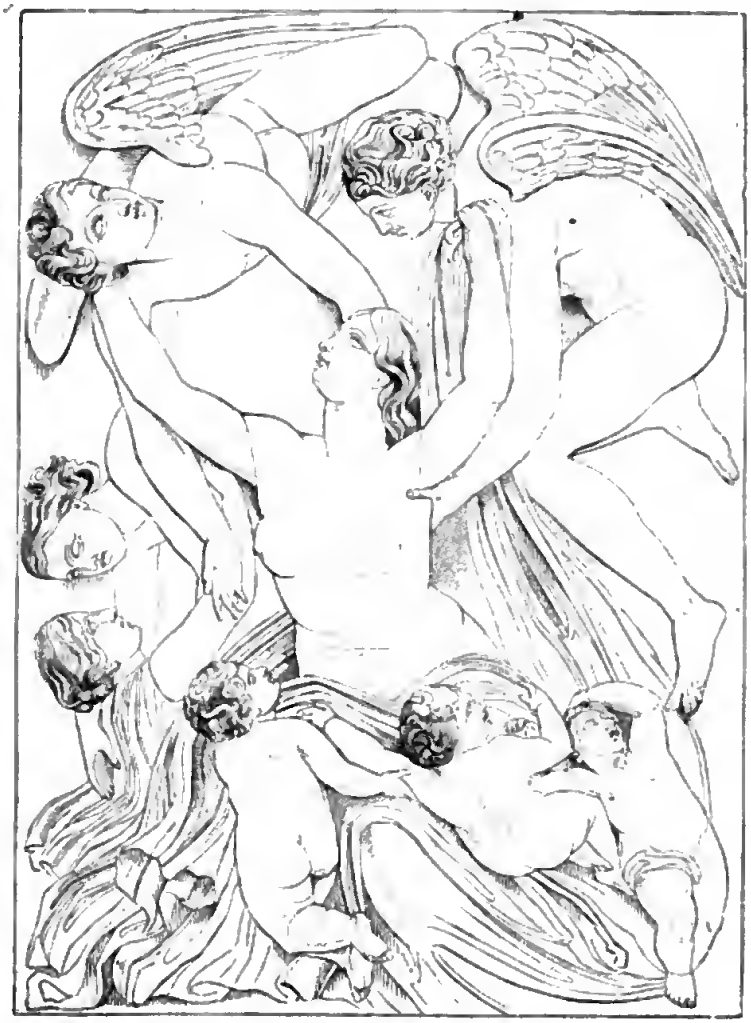
u. A. eine gute Kundschaft. Unter den Arbeiten aus dieser Schülerperiode sind manche nennenswürdige: Die Geschichte, eine Kindesfigur in Wachs; die hellenische Komödie, lebensgroß; Vestalin, Basrelief, höchst ausdrucksvoll; Pompejus, nach der pharsalischen Schlacht; Agrippina, nach dem Tode des Germanicus, wundervoller Kopf; Acis und Galatea; Tod Julius Cäsars ꝛc.

Reynolds konnte nicht umhin, Flaxman, den von anderen Bildhauern hochgeschätzten Künstler, mit Anerkennung zu behandeln. Dennoch nahm Sir Joshua öfter Gelegenheit, anzudeuten, daß Flaxman, wenn er doch im Sinne habe, Tüchtiges zu leisten, sich jedenfalls nicht auf dem richtigen Wege befinde. Ein Künstler dürfe nicht für den Handel arbeiten; denn der Handel kenne kein anderes Kriterium, als die Absatzfähigkeit einer Production.

Es war im Jahre 1782, als Sir Joshua Reynolds seinen ehemaligen Schüler auf einem Spaziergange traf. — „Hören Sie, Flaxman, man sagte mir, daß Sie sich gestern oder vorgestern verheirathet hätten. Ich will wünschen, daß das nicht wahr ist; ist's aber so, dann behalte ich doch schließlich Recht — Sie sind, was die Kunst betrifft, ein ruinirter Mensch. Leben Sie wohl!" — Dies war eine der Geschichten, welche Flaxman später mit immer neuem Vergnügen erzählte. Flaxman war keineswegs ironisch oder gar beißend; aber er konnte es sich nicht versagen, bei der Aufstellung seiner Gruppe „Apollo und Marpessa", welche Flaxman der Akademie bei seiner Aufnahme als Mitglied schenkte (1800) Folgendes ausdrücklich zu bemerken: „Ich wünsche, daß diese Gruppe besonders von den Zöglingen der Akademie ins Auge gefaßt werde. Nicht als ob ich glaubte, ihnen damit einen Kanon des richtigen Kunstgeschmacks zu empfehlen. . . . Aber wenn ein Zögling muthlos würde, wenn er sich hart beurtheilt findet und wenn sich die Verzweiflung an seiner Zukunft gespenstisch nahe drängt — dann soll er diese Gruppe betrachten und sich zurufen: Muth! Dies Werk machte ein Mann, welchem als einzige Aufmunterung auf seinem Pfade das Urtheil eines großen Künstlers mitgegeben wurde: er sei für die Kunst verloren und ruinirt.

Die Heirath Flaxmans war ein mächtiger Hebel für seinen geistigen Aufschwung. Seine Frau, Anna Denman, war ebenso liebenswürdig, wie fein gebildet und besaß eine bei Frauen nicht gewöhnliche gründliche, literarische Bildung. Sie machte ihren Gatten mit der französischen und italienischen Literatur bekannt und las mit ihm die besten Werke über das

claſſiſche Alterthum. „Ich fand ſehr bald“, ſagte Flaxman, „wo ſich die meinem Geiſte angemeſſenſte Nahrung befand. Das waren die griechiſchen Schriftwerke. Ich befand mich, wie ich die genauere Bekanntſchaft der Iliade und Odyſſee machte, längere Zeit unter dem Einfluſſe des unwider-



Zu uns komme Dein Reich! Reliefbild von Flaxman.

ſprechlichen Gefühls, als ob dieſe herrlichen Schilderungen mir ſeit den erſten Tagen meiner Kindheit bekannt geweſen ſeien.“

Ohne die literariſche Ausbildung, welche Flaxman zum größten Theile ſeiner Frau verdankte, würde die Reiſe nach Italien, die der Künſtler im Jahre 1787 antrat, für ihn eine weſentlich geringere Wirkung gehabt haben. Ohne Vermögen, wie er war, hätte ſich Flaxman in Rom nur kurze Zeit

haben halten können, wenn er, auf den Rath der Gattin, sich nicht bestrebt hätte, in England ergiebige Geschäftsverbindungen schon vor seiner Abreise anzuknüpfen. Flaxman traf, bereits reich mit Bestellungen versehen, in Rom ein und richtete sich dort mit seiner Frau häuslich ein, als wenn er die ewige Stadt nie wieder verlassen wollte.

Die Künstler und Kunstfreunde im Rom setzte Flaxman durch seine Gruppe: die Raserei des Athamas in Erstaunen. Die Gruppe besteht aus vier Figuren: dem Wahnsinnigen, welcher das eine Kind gepackt hält, um dasselbe fortzuschleudern und zu zerschmettern, einem zweiten Kinde und der Mutter, welcher vergebens dem Wüthenden Einhalt zu thun ringt. Die Bewegung ist stark, aber nicht übertrieben, der Gesichtsausdruck ergreifend. Besonders ist es das Antlitz des Rasenden, zu welchem der Blick immer wieder zurückkehrt. Das edel geformte, bärtige Antlitz drückt die höchste Aufregung, den grimmigen Vernichtungstrieb, und zugleich tiefen Gram und geheime Seelenangst aus. Die Engländer in Rom feierten einen großen Triumph. Die Angehörigen des Inselkönigreichs, welche sich in anderen Städten Italiens befanden, wallfahrteten nach Rom, um Flaxmans Athamas zu sehen, den der englische Patriotismus neben die Laokoonsgruppe zu stellen wagte. Der Athamas, für den Earl von Bristol in Marmor ausgeführt, brachte dem Meister 600 Pfd. Sterling ein. Jetzt erst wich die bisherige düstere Stimmung von dem Künstler — er hatte die Gewißheit, daß er eine Höhe erstiegen habe, um nicht länger übersehen werden zu können; daß, wie er sagte, sein Name nicht mehr zu den Todten geschleudert werden könne.

Wackere Kunstkenner, wie Thomas Hope, machten den Künstler darauf aufmerksam, daß er, um wahrhaft Schönes zu bilden, sich einer reinen Formengebung nach griechischen Muster bemächtigen müsse; daß es nicht genüge, auf den Ausdruck des Innern durch die Gesichtszüge hinzuarbeiten, sondern daß die ganze Figur unter die Wirkung der künstlerischen Idee gestellt werden müsse.

Flaxman, für welchen die fortgesetzte Modellirarbeit in Thon sehr beschwerlich war, beschloß, durch die Zeichnung sich des echten Styls der Antike zu bemächtigen. Es entstand eine Reihe von Zeichnungen nach Flaxmans Lieblingsdichter, dem Homer, und kaum waren einige dieser Blätter bekannt geworden, so fand sich auch schon ein Verleger für dieselben. Mr. Naylor erklärte, daß er, wie viele Zeichnungen der Art Flaxman auch fertigen möge, jede derselben mit einer Guinea honoriren wolle. Diese

Blätter wurden von Tommaso Piroli gestochen. Die von dem Künstler aufgewandte Phantasie erscheint als eine sehr reiche, die aber in bescheidener Weise, nicht im Geringsten prahlerisch, auftritt. Die Modellirung des Nackten ist noch sehr oberflächlich gehalten; der Umriß ist meist gut; das, was zum Relief der gezeichneten Figuren gehört ist aber oft dürftig ausgefallen, was namentlich von flottirender Draperie gilt. Vieles sieht unfertig aus, ohne Durcharbeitung oder ohne Hervorhebung dessen, was der Phantasie des Beschauers beim Ergänzen des Skizzenhaften als Haltpunkt dienen muß. Die Stimmung, und zwar die dem Stoffe entsprechende, fehlt keinem einzigen von Flaxmans Bildern.

Für Thomas Hope fertigte Flaxman in Marmor Amor und Psyche, mit hübschem Motiv, aber spitzen, lebensarmen Formen. Dieser berühmte Mäcen veranlaßte den Künstler zu einer Folge von Zeichnungen aus dem Dante. Für die, im Reiche des Uebersinnlichen dahin brausende Phantasie, für das Maßlose der Bilder und Scenerien Alighieri's war Flaxman jedoch durchaus nicht geschaffen. Er geräth auf Verzerrungen und Uebertreibungen in Hinsicht auf das Aeußerliche, ohne doch den Schauer, welcher aus Dante's Versen weht, das majestätische Pathos des Dichters ahnen lassen zu können. Die Bilder zu einigen Tragödien des Aeschylos von Flaxman sind im Nackten als ein Fortschritt zu bezeichnen; erscheinen aber gefühlsarm, um nicht zu sagen langweilig.

Hochgefeiert von den Italienern, welche den Illustrator ihres größten Dichters fast als ihren Angehörigen betrachteten, als Mitglied der Kunstakademien zu Florenz und Ferrara, verließ Flaxman mit seiner Gattin Rom und langte im Jahre 1794 wieder in London an. Gleich mit seinem ersten Sculpturwerke trat er auf die Höhe des ersten Bildhauers seiner Nation. Es ist dies das Denkmal des berühmten Lord Mansfield, welches heute eine der Zierden der Westminster Abtei bildet. Der greise Rechtsgelehrte sitzt voll Ruhe da; neben ihm erscheinen die Gerechtigkeit und die Gnade, während der Tod, ernst und mild, hinter der Gruppe sich zeigt. Das Ganze mag mehr malerisch, als sculptural gedacht sein, — dennoch ist es nicht zu leugnen, daß das Gebilde einen edlen, erhebenden Eindruck macht. Auch hier aber ist das Nackte, um den Ausdruck zu gebrauchen, nicht von Innen heraus modellirt; es „lebt nicht unter der Oberfläche" und die Draperie ist verwirrt, hölzern. Die Kraft des Künstlers liegt in seiner Empfindung. Schwungreicher ist das Werk: Satan und der Erzengel Michael, welches der Graf Egremont bestellte.

In diese Zeit fällt der Entwurf der Gruppe „Apollo und Marpessa“. Die Ausführung derselben verzögerte sich indeß, da Flaxman für seine Lieblingsidee Propaganda machte: als eine Art von Nationaldemonstration gegen die Masse der Feinde Englands eine Kolossalstatue der Britannia aufzustellen. Dies Werk sollte an die „stille Heerstraße“ kommen, welche die Feinde der Britannia nur ein Mal passirten — an die Themse nämlich, die bekanntlich einst holländische, siegende Kriegsschiffe tragen mußte. Der Platz für das Denkmal, der Hügel von Greenwich, unterhalb Londons, war bereits bestimmt; dennoch zerschlug sich der Plan und zwar, wie man behaupten darf, zu gutem Glück für den Ruhm Flaxmans, dessen Talent keineswegs für eine solche Aufgabe geeignet war.

Die Bewältigung des Massenhaften, das Majestätische, Erhabene war Flaxmans Stärke nicht. Er ist am glücklichsten, wenn ihm sein Stoff gestattet, sanfte, rührende Empfindungen, wie sie auch im Bereiche des häuslichen Lebens gepflegt werden, zur Erscheinung zu bringen. Der schüchterne, verwachsene Mann war durchaus nicht heldenhaft. Seine Statue der „Entsagung“, das „Schlafende Kind“, die „Psyche“, „Apollon als Hirt“, der „Missionar Schwarz, auf dem Sterbelager von dem Radschah von Tandschor getröstet“ (Basrelief) und vor Allem seine „Mütterliche Liebe“, diese an tiefer Empfindung schwerlich übertroffene Gruppe, gehören daher zu Flaxmans besten Werken.

Als Portraiteur zeigte sich Flaxman den besten Bildhauern in seiner Büste Washingtons ebenbürtig. Der Feldherr und Staatsmann erscheint hier mit dem, nicht zu beschreibenden, nur zu empfindenden milden Ernst sittlicher Größe; Licht, Kraft, Muth und Ausdauer in dem offenen, edlen Antlitze. Wenn jemals Geist und Seele in Marmor erschienen sind, so ist das hier der Fall. Wie traurig nimmt sich neben dieser Büste, deren gelungene Copie die Bibliothek in Göttingen bewahrt, der Washington Chantrey's aus, über dessen Schnallenschuhe die Amerikaner in Entzücken geriethen! Flaxmans Statue Pitts in Glasgow darf ebenfalls für ein Meisterwerk gelten, was den Kopf betrifft, obgleich sie im Ganzen hinter der Kolossalstatue dieses Staatsmannes auf Hanover Square von Chantrey, sowie hinter der Statue George Cannings von Westmacott zurücksteht. Dies sind aber auch die besten Portraitstatuen Englands, welche die Epigonen schufen, die auf Flaxmans Schultern emporgestiegen waren.

Der Engländer kann schwerlich den Namen Flaxman nennen, ohne den „Schild des Achilleus“ zu erwähnen. Dieser Schild Flaxmans ist auch

Denen bekannt, welche in Verlegenheit gerathen würden, sollten sie auch nur ein einziges anderes Werk dieses Künstlers nennen. Flaxman selbst meinte: dieser Schild hat mehrere für die Engländer sehr empfehlende Eigenschaften. Er ist ein Prachtbissen für die Antiquare, welche mit einem vom Parthenon abgeschlagenen Steinstücke die ganze griechische Kunst in die Tasche stecken zu können glauben. Dann ist das Ding von Silber und außerdem fein vergoldet (treble gilt) und kostet an Metall seine baaren 2000 Pfd. Sterling. Wer könnte da gleichgültig bleiben? Daß Hephaistos-Flaxman bei dieser Gelegenheit stark übers Ohr gehauen wurde, daß sein Modell vier Mal abgegossen und nur ein Mal bezahlt wurde, und daß die Herren, welche die Copien erhielten, dem Mr. Hephaistos noch nicht: Schönen Dank! sagten — das ist Nebensache für die englischen Kunstfreunde.

Flaxman hatte, als Spielerei, wie er sagte, sich schon in Rom damit beschäftigt, nach der homerischen Beschreibung den berühmten Schild des Achilleus zu zeichnen.*) In London nahm er, angeregt durch die Vorlesungen über griechische Kunst, welche er als Professor der Sculptur in der Akademie hielt, den Stoff ernstlich wieder auf. Die Arbeit wurde 1817 vollendet. Das Modelliren nach der fertigen Zeichnung erschien dem Künstler jedoch als eine so mühselige Arbeit, daß er beschloß, ohne Bestellung kein Modell herzustellen. Die Anregung in dieser Hinsicht ging von dem Earl von Lansdale aus, welcher sich mit den, hauptsächlich für den königlichen Hof beschäftigten Goldschmieden, Rundell und Bridge, ins Vernehmen setzte. Diese Goldarbeiter bestellten das Modell und zahlten dafür 620 Pfund Sterling, allerdings eine verhältnißmäßig sehr geringe Summe. Der Schild hält drei Fuß im Durchmesser, bei einer Wölbung von einem halben Fuße. In der Mitte erscheint Phoibos-Apollon auf dem von brausenden Rossen gezogenen Sonnenwagen. Die reiche Folge von Scenen schließt sich in klarer Weise aneinander, von der Bekämpfung der Raubthiere, welche mit dem Menschen um die Herrschaft der Erde rangen, von dem wilden und glänzenden Getümmel des Krieges bis zu den freudigen Ereignissen des Familienlebens. Hier ist echt hellenisches, heiteres, frisches Leben in jeder Gestalt, jeder Gruppe. Der Schild ward, wie bemerkt, vier Mal gegossen: den einen erhielt der König, die anderen wurden Eigenthum des Earls von Lansdale, des Herzogs von York und des Herzogs von Northumberland.

*) Ilias, XVIII.

Es liegt außerhalb der räumlichen Grenzen, auf ſo manches andere Werk Flaxmans genauer hinzuweiſen, wie z. B. auf ſeine Grabmaldenkmäler für Nelſon, Admiral Howe, Jones — Arbeiten, welche zumeiſt ſehr complicirt im Entwurfe und, ganz gegen die Natur des Künſtlers, ſehr überladen und zopfmäßig erſcheinen. Wir erwähnen hier nur noch der ſchönen Statue von Sir Joſhua Reynolds.

Man darf von Flaxman ſagen, daß er das volle Verſtändniß der Antike beſaß, wenn er auch nicht immer ſeine eigenen Figuren zu einem reinen Styl durchbildete. Lebhafter noch als ſein Formenſinn, war ſeine Empfindung, und ſchwerlich hat Flaxman je eine Arbeit geliefert, welcher er den Stempel ſeiner Gefühlsweiſe nicht aufgedrückt hätte. Er iſt derjenige engliſche Bildhauer, welcher die meiſten Vorzüge anderer Sculptoren ſeines Landes in ſich vereinigt. Es iſt ihm Ernſt mit ſeiner Kunſt; die nach ſeinem Hingange eingeriſſene Ziererei kennt er nicht. Er iſt kein tadelloſes Vorbild für die Bildhauer aller Nationen, aber bis jetzt das beſte, welches die Engländer in der Sculptur aufzuweiſen haben.

Flaxman ſchrieb: Lectures on sculpture by John Flaxman, London 1829, ein Beweis gründlichen Wiſſens. Nach ſeinem im December 1826 erfolgten Tode erſchien eine Zuſammenſtellung der Zeichnungen nach ſeinen Werken unter dem Titel: Oeuvres complets de Flaxman, par Réveil. Londres 1833.

Adolph Görling.

Louis David,

ſeine Schüler und Zeitgenoſſen.

Jacques Louis David.
Anne-Louis Girodet-Trioſon.
François Gérard.
Jean Antoine Gros.
Regnault. — Vincent. — Guérin.
Pierre Prud'hon.
Loutherbourg. — Demarne. — Carle Vernet.

Jacques Louis David.

(1748—1825.)

Die furchtbare, bis auf den Grund dringende Erſchütterung, welche die politiſchen und ſocialen Zuſtände Frankreichs mit dem Jahre 1789 erfuhren, blieb nicht ohne entſchiedenen Einfluß auf die Formen, in denen das geiſtige Leben der Nation bis kurz vorher ſeinen allgemeinen Ausdruck gefunden. Die bildende Kunſt war nicht der letzte Factor des herrſchenden Culturzuſtandes, der, von den neuen Ideen ergriffen, eine weſentliche Umbildung erfuhr. Der eiſerne Geiſt der Zeit machte auch auf ihrem Lebensgebiete tabula rasa, um für die von ſeinem Hauche belebten Geſtalten Boden zu gewinnen. Jedoch war die Einwirkung der Revolution auf das nationale Kunſtleben im großen Ganzen mehr negativer als ſchöpferiſcher

Art. Die Ereigniſſe ſchritten zu raſch, der Wechſel der Dinge war zu plötzlich, als daß Malerei und Plaſtik hätten Muße finden können, ſich dem jeweiligen Ausdruck der Phyſiognomie des Staats- und Volkslebens, wie er ſich in Paris zuſpitzte, zu accomodiren. Nur ſpärlich ſind die Werke der bildenden Künſte aus jener blutigen Epoche, welche unmittelbar der Zeit ihre Entſtehung verdanken. Manche, wie David's Schwur auf dem Ballhauſe und Gerard's zehnter Auguſt, blieben nur Skizze, andere dienten lediglich als Dekorationsſtücke bei politiſchen Feſten, ephemere Exiſtenzen, die der Tag ſchuf und vernichtete. Ja, ſelbſt ſolche Darſtellungen, die unmittelbar an die Leidenſchaften der Maſſen appellirten, wie der „ermordete Marat", den David mit der ganzen Begeiſterung ſeiner Seele malte, ſind ſeltſamer Weiſe von einem Geiſte der Nobleſſe angehaucht, welcher ſeine Wiege an ganz anderem Orte zu ſuchen hat als in dem ſchmutzigen Heerlager der Sansculotten.

Die Revolution kannte nur einen Künſtler von unbedingter Autorität. Dieſer Eine war Jacques Louis David. Sie erkannte ihn als Meiſter an, nicht etwa weil ſich in ſeinen Schöpfungen ein dem Jakobinerthum verwandter Geiſt offenbarte — dazu hätte es eines Ribera oder Caravaggio bedurft — ſondern weil er als Revolutionsmann eine Rolle ſpielte und in wunderbarer Verblendung über ſich ſelbſt zur Fahne eines Robespierre und Marat ſchwur.

Die Kunſt Davids iſt kein Kind der Revolution. Schon ein Luſtrum vor ihrem Ausbruche ſtand das eigenthümliche Gepräge ſeines künſtleriſchen Weſens feſt, und dieſes hat weder unter der Schreckensherrſchaft noch unter dem Conſulat und Kaiſerreich eine bemerkenswerthe Wandlung erfahren. So unbeſtändig David ſich als Menſch zeigt, ſo echt franzöſiſch ſich ſein Charakter darſtellt, indem er ſeine Begeiſterung ohne Anſtand von einer Sache auf eine andere, jener erſten diametral entgegengeſetzten übertragen konnte, ſo unbeweglich erſcheint er in ſeinem Kunſtnaturell. Sein Schwur der Horatier vom Jahre 1784 und ſein Leonidas vor der Thermopylenſchlacht vom Jahre 1813 ſind aus derſelben formſtrengen, antikiſirenden Auffaſſung hervorgegangen; nur die Technik iſt fortgeſchritten und das theatraliſche Ungeſtüm gemildert.

Wenige Menſchen haben ſich einer ſolchen Popularität erfreut wie David, wenigen Künſtlern hat die Plebs ſo zugejauchzt wie dem Begründer der großen Schule, aus welcher die neueſte Kunſt Frankreichs hervorging. Und doch wurzelte die Kunſt dieſes Mannes ſo wenig in dem Volksleben

wie die Kunst Pouſſins. Und doch, fügen wir gleich hinzu, war dieſer Mann im Grunde ſeines Herzens der für ſeine Sitten, für glatte Umgangsformen gebildete Ariſtokrat. Wie hätte auch ſonſt wohl Kaiſern und Königen danach verlangen können, ſeinen Namen in dem Glanze ihres Herrſcherthums zu verweben, den Namen eines Künſtlers, der in ihren Augen mit der Theilnahme am Königsmord gebrandmarkt war?

Die Ereigniſſe haben David groß gemacht. Die Gunſt der Umſtände und das merkwürdige Geſchick des Meiſters, ſich mit ihnen abzufinden, hob ihn auf eine Höhe, die er auf Grund ſeines Werthes als ſchaffender Künſtler ſchwerlich zu beanſpruchen hatte. Unter Ludwig XVI. für den Hof beſchäftigt, begründete er während der Regierungszeit dieſes Monarchen ſeinen Ruf. Die claſſiſche Kunſtrichtung, als deren Erneuerer er ſich gern angeſehen wiſſen wollte, war bereits von ſeinem Lehrer Vien angebahnt. Er fand ſie ſchon in lebhaftem Kampfe begriffen mit der verbuhlten Hofkunſt des ancien regime, welcher der junge König in richtigem Gefühle für das, was Noth that, verachtungsvoll den Rücken gewandt hatte. David verherrlichte die Thaten ſittenſtrenger Römer, des Brutus, der Horatier. Er wies auf jene ſtaatsbürgerlichen Tugenden hin, welche vor allen andern geübt ſein wollen, um ein Volk groß und mächtig zu machen, Tugenden, die aber gerade am wenigſten innerhalb der privilegirten Klaſſen, die ſich nur für den Genuß, nicht die Mühen des Lebens geboren hielten, zu Hauſe waren. Die Kunſt Davids befand ſich in ihrer Tendenz wie in der Strenge und Herbigkeit ihrer äußeren Erſcheinung vollkommen im Einklang mit den reformirenden Beſtrebungen des Königs, deſſen Kraft leider der Rieſengröße ſeiner Aufgabe nicht gewachſen war.

Als der Strom der Revolution mit den Privilegien des Adels und der Geiſtlichkeit auch die Krone hinwegzuſchwemmen drohte, ging David in's Lager der demokratiſchen Exaltados über. Die Rolle, die er im politiſchen Leben ſpielte, hielt ſeine Kunſtrichtung über dem Waſſer, obwohl dieſe weit weniger national-franzöſiſch war als der Charakter der von Boucher oder von Greuze geübten Malerei. Das einzige Element, welches ſich ſympatiſch zu ſeinen Beſtrebungen verhielt, war die ſchon viele Köpfe einnehmende Idee, man müſſe beim Wiederaufbau des Staates auf die Einrichtungen der alten Republiken Griechenlands und Roms zurückgehen; wie der Künſtler ſo müſſe auch der Staatskünſtler dort ſeine Vorbilder ſuchen und nach ihnen die Form bilden, die die moderne Geſellſchaft zuſammenzuhalten und dauernd zu beglücken vermöchte.

Die doctrinäre Staatskunst scheiterte bald in der wilden Brandung entfesselter Leidenschaften. David aber trug seine Kunstdoctrin ruhig und sicher über den tosenden Strom der Revolution. Auf sein Andringen ward die Akademie als ein mit den alten Staatszuständen verwachsenes, der ächten Kunst verderbliches Institut aufgehoben, ihm dagegen und seiner Schule das alte Vorrecht erhalten, die Räume des Louvre nach wie vor zu Wohnungen und zu Unterrichtszwecken zu benutzen. So entstand die neue Davidsche Akademie unter dem Schutze des Convents.

Das Consulat fand David als Alleinherrscher auf dem Kunstgebiete. Kein Wunder, daß es mit ihm pactirte, daß es dem ehrgeizigen Künstler die Sünden des Republikaners vergab und ihm einen der ersten Plätze auf dem Triumphwagen des neuen Cäsar einräumte.

Auch das Kaiserreich bewahrte dem Meister das alte Ansehen, obwohl es von dessen Kunstweise nur halb befriedigt wurde und zu seiner Verherrlichung sich besser an die vielseitigeren und beweglichen Talente adressirte, die aus der Schule Davids hervorgegangen waren. Der Kaiser fragte wenig nach den Lakedämoniern und den Römern, nach Brutus und Leonidas. Ihm diente die Kunst nur dann recht, wenn sie von seinen Großthaten erzählte, seine Siege verkündete und mit farbenprunkenden Ceremonienbildern die Hoheit und Würde des gewaltigen Herrschers dem Auge der Menge demonstrirte. Scheinbar blieb David bis zum Ende des Kaiserreichs noch das Haupt der Künstlerschaft seines Vaterlandes, in der That hatte er sich längst überlebt und frischeren Kräften Platz gemacht, die, minder einseitig als er, der Volksstimmung und den Anforderungen der modernen Gefühlsweise Rechnung zu tragen wußten.

Unter gewöhnlichen Verhältnissen würde die maßlose Bewunderung, welche dem Talente Davids zu Theil geworden, jedes Erklärungsgrundes entbehren. Die Gegenwart ist kurzsichtig. Sie bemißt nicht selten das Verdienst nach den Erfolgen. Sie sah in David den Urheber der mächtigen Entfaltung des französischen Kunstgeistes, die doch nur eine Folge des gewaltigen Aufschwungs der nationalen Volkskraft war. Sie ließ selbst dann nicht ab, ihn als den Vater der neufranzösischen Kunst zu preisen, als diese bereits in Bahnen eingelenkt hatte, die weitab von seinen eignen Wegen lagen.

Nach und nach ist das Urtheil der Franzosen über den Allbewunderten kühler und strenger geworden. In neuster Zeit gehört es fast zum guten Tone, den Meister wegwerfend zu behandeln, und es scheint, als ob das

überschwengliche Lob der Zeitgenossen von den Nachkommen durch eine übermäßige Herabsetzung ausgeglichen werden solle. Die Einen wie die Andern begehen denselben Fehler, indem sie das Verdienst des Kunstlehrers und Kunstförderers mit der künstlerischen Begabung, mit dem angeborenen Talente vermengen. Dieses hat die Vergangenheit zu hoch angeschlagen, weil sie von der Bedeutung der Schule einen falschen Rückschluß auf den Lehrer machte, jenes sträubt sich die moderne Kritik anzuerkennen, weil die Leistungen des Künstlers ihm zu widersprechen scheinen. Das Unrecht ist auf beiden Seiten gleich.

Um als Künstler wahrhaft Großes leisten zu können, dazu besaß David viel zu wenig instinctive Schöpferkraft. Seine Phantasie arbeitete mühsam und bedurfte der Unterstützung der Reflexion und unmittelbaren Anschauung, um zu einem geschickten Entwurf zu gelangen. Das eigne Innere gewährte ihm nur geringe Ausbeute, und man möchte versucht sein anzunehmen, daß sein enger Anschluß an die Antike, nach welcher viele seiner Figuren gradezu copirt sind, in vielen Fällen keinen andern Sinn hatte, als unter dem Scheine der Classicität die Dürftigkeit der eignen Erfindungsgabe zu bergen. Wie viel freier schaltet nicht Poussin, der erste und wahre Begründer der streng classicistischen Richtung mit dem Material, welches ihm das Studium der Alten zuführte!

Weiter zeigt David in Bezug auf die Anordnung seiner Compositionen einen auffallenden Mangel an Stylgefühl. Wie einheitlich in sich geschlossen, in richtigem Zusammenklang des Einzelnen erscheint bei Poussin die Handlung! Wie streng ist bei dem großen Meister jeder Lückenbüßer vermieden, ohne daß die Scene zu leer und dürftig erschiene! David dagegen hat Noth, mit wenigen Figuren den Raum angemessen zu füllen. Seine Gruppen haben meist ein starres Wesen, die Linien schließen und fließen nicht in wohlgefälliger Weise zusammen. Noch schlimmer zeigt sich die Unzulänglichkeit seines Talents, wenn er eine figurenreiche Folie für die Hauptaction braucht. In solchen Fällen — es sei nur an seine berühmten Sabinerinnen erinnert — tritt seine absolute Unfähigkeit, die Scene in malerischer Weise zu vertiefen, grell zu Tage, so daß man an spätrömische oder überfüllte Renaissance-Reliefs erinnert wird. Gelingt es ihm aber einmal, eine figurenreiche Composition in weicherem Flusse der Conturen zu geben und den Vorgang zu concentriren, wie bei seinem Sokrates, so fällt dagegen um so schärfer der Mangel einer tieferen seelenvollen Charakteristik und das Theatralisch-Gequälte in Haltung und Geberden der-

jenigen Figuren auf, in denen der Meiſter die höheren und höchſten Grade des Ergriffenſeins zur Anſchauung bringen will.

Die ganze Anlage des David'ſchen Kunſtnaturells iſt plaſtiſch; der Meiſter kommt aber vor lauter Begeiſterung und Aufregung nicht zu der Ruhe und Objectivität, die dem Plaſtiker ſo nöthig iſt wie dem epiſchen Dichter. Das Erhabene, das Majeſtätiſche, das Tragiſche, was er erſtrebte, blieb faſt immer im Leidenſchaftlichen, im krampfhaften Pathos ſtecken. Er verſtand es nicht, ſeine Gebilde aus dem Innern heraus zu beſeelen, und die Unzulänglichkeit ſeines Talents zur Ausprägung des pſychiſchen Vorgangs, der ſich in dem Geſichtsausdrucke abſpiegelt, nöthigte ihn in einer ſtürmiſch-bewegten Geſticulation Erſatz zu ſuchen. Darin kennzeichnet er ſich als Franzoſe, darin offenbart er, daß ſeine Kunſt dem Boden der Zopfzeit entſproſſen, nur auf ein anderes — ſterileres — Erdreich verpflanzt war. Volle Befriedigung gewährt David nur in der Einzelfigur, die keinen höheren Anſpruch als den der Portraitwahrheit erhebt, oder aber, ſich an das Portrait unmittelbar anlehnend, in einem erhöhten Lebensmomente aufgefaßt iſt. Auf eine einzige Heldengeſtalt, die ihn mit Begeiſterung erfüllte, den innern Blick gerichtet, ſammelte er wohl ſeine Kraft zu einem großen, kühnen Wurfe. Sein Napoleon,*) als ein anderer Hannibal gedacht, wie er auf feurigem, hochaufgebäumten Roſſe den Weg über die Alpen zu gewinnen ſucht, iſt wohl die großartigſte Verherrlichung des gewaltigen Mannes, welche durch die Kunſt der Farben erreicht worden iſt.

Die kunſtgeſchichtliche Bedeutung Davids iſt ungleich größer als ſeine künſtleriſche. Sie beruht darin, daß er ſeine Landsleute zuerſt wieder an eine ſtrenge Zeichnung gewöhnte. Er drang auf die Wahrheit und den Adel der Form und ſtellte das Studium des Nackten, nach der Antike wie nach dem lebenden Modell, als die wichtigſte Grundlage der künſtleriſchen Bildung hin. Gegen Colorit und Helldunkel verhielt er ſich faſt feindlich, um deſto beſtimmter den Umriß, die Linie zu markiren. Dies war nöthig, um der Kunſt den Ernſt, die Keuſchheit, das Selbſtgenügen zurückzugeben. Die Kunſt mußte erſt entſagen lernen, ſie mußte ſich ihrer Reize entäußern, ihrer beſtechenden Schminke entſchlagen, um wieder den innern Halt zu gewinnen, das ſtolze Selbſtgefühl, welches ihr ſeit geraumer Zeit abhanden gekommen war. Mag auch David in Winkelmann und Mengs, in

*) Dies durch zahlreiche Stiche wohlbekannte Gemälde wurde von den Preußen im Jahre 1814 aus Paris entführt und befindet ſich ſeitdem in dem Berliner Reſidenzſchloſſe.

Lessing und Geßner seine Wegweiser gehabt, mag auch sein Lehrer Vien in gleichem Sinne auf ihn eingewirkt haben, es bleibt ein unbestreitbares Verdienst unseres Meisters, daß er mit dem ganzen Eifer seiner Seele an der Verbesserung des Kunstgeschmacks durch Wiederaufnahme der antiken Traditionen arbeitete und nicht müde wurde, seine Schule zur strengen Formgebung zu gewöhnen. Vien selbst hat sein Verhältniß zu David ziemlich treffend bezeichnet, wenn er einmal äußerte: „J'ai entr'ouvert la porte, David l'a poussée.“ Das leise Oeffnen der Thür nutzte wenig, sie mußte weit aufgesperrt werden, um Einlaß zu gewähren. Freilich würde auch David schwerlich den ganzen Troß der Künstler seiner Nation hinter sich her gezogen haben, wenn die böse Saat der Regierung Ludwig XV. nicht zur selben Zeit reif geworden wäre. So war er halb Wille, halb Werkzeug der Bewegung, welche der Zopfkunst mit dem Ausbruch der Revolution ein Ziel setzte.

Jacques Louis David war der Sohn eines Eisenhändlers in Paris, wo er 1748 geboren wurde. Im neunten Jahre verlor er seinen Vater in einem Duell, worauf er in das Haus eines Oheims mütterlicherseits kam, der ihn sorgfältig erziehen und ihm wissenschaftlichen Unterricht ertheilen ließ. Der Wunsch der Mutter war, den schon früh im Zeichnen gewandten Knaben zum Architekten ausbilden zu lassen. Dieser aber fand wenig Geschmack an den ernsten, kopfanstrengenden Studien, die das Baufach erfordert, und da er nicht nachließ, von der Malerei als seinem Lebensberufe zu sprechen, so gaben Mutter und Oheim endlich nach — um so leichter vielleicht, als zu ihrer nächsten Verwandtschaft ein Maler zählte, den seine Kunst nicht blos berühmt, sondern auch reich gemacht hatte.

Dieser Maler war Boucher, und ihm wurde der junge David zunächst zugeführt, um Probe von seiner Befähigung abzulegen. Boucher war damals schon ein alter Herr. Mochte es ihm nun unbequem sein oder mochte er es gar für gewissenlos halten, den jungen Anverwandten in seine zuchtlose Schule zu nehmen, — kurz, er brachte David eines Tages zu dem ihm befreundeten Maler Vien und bat diesen an seiner Statt die Ausbildung und künstlerische Erziehung des jungen Burschen zu übernehmen.

So kam David zu Vien*), und dieser Umstand war von nicht geringer

*) Marie-Joseph Vien, geb. zu Montpellier 1716, war ein Schüler von Charles Naloire (s. S. 80), ging im Jahre 1744 als königlicher Pensionär nach Rom, bereiste den

Bedeutung für die Richtung, in welcher das Talent des Jünglings sich entfaltete. Denn Vien war, wenn auch erst in spätern Jahren, angeregt durch das Studium der Antike, zu einer Vereinfachung der Formen in der Darstellung gelangt, welche der flitternden und flatternden Afterkunst seiner Zeit gradezu widersprach. Ursprünglich den älteren Naturalisten wie Vouet und Valentin*) zugewandt, gewöhnte er sich schon früh an eine correcte Zeichnung und treue Wiedergabe der Natur. Aber es gebrach ihm an Geist und Phantasie, um seine Naturstudien wahrhaft künstlerisch zu verwerthen. Später suchte er, im Anschluß an die von Mengs und Winkelmann ausgegangene Bewegung, in antiker Weise seine Gruppen und Gewandfiguren zu stilisiren. Seine Köpfe blieben aber nach wie vor flach und leer, gewöhnlich — oder wohl gar gemein — im Ausdruck. Ueber die äußere Wahrheit der Form kam er nicht hinaus, und von einer empfindungsvollen Seele ist in seinen Gebilden noch weniger anzutreffen als in den Schöpfungen seines berühmteren Schülers.

Vien hielt seine Schule im Louvre, wo ihm durch königliche Munificenz eine Zimmerreihe überwiesen worden war. Auf Betreiben eines Anverwandten, des Secretärs der Akademie der Baukunst, Sedaine, erhielt auch der junge David eine Wohnung in dem weitläufigen Palaste, welcher zu jener Zeit im Innern einen sehr belebten aber keineswegs freundlichen Anblick dargeboten haben soll. Weniger glücklich war er in seinen Bewerbungen um den römischen Preis. Erst beim fünften Male trug er den Sieg über seine Mitbewerber davon.

Dies war im Jahre 1775, als Vien im Begriff war nach Italien zu gehen, um an Natoire's Stelle die Leitung der französischen Akademie in Rom zu übernehmen. David begleitete seinen Lehrer auf der ganzen Reise und erfreute sich des Rathes und der Unterweisung desselben auch während der fünf Jahre seines römischen Aufenthalts. Den größten Theil

größten Theil Italiens und ließ sich 1750 in Paris nieder. Die Akademiker widersetzten sich lange seinem Eintritt in ihre Genossenschaft, den er 1752 durchsetzte. Sein Receptionsbild stellt Dädalus vor, der dem Ikarus die Flügel anbestet. Die Schule, welche er in Paris gründete, erfreute sich bald eines großen Zulaufs, da seine Lehrmethode neu, praktisch und erfolgreich war. Als Natoire im Jahre 1775 sein Directorat der Academie de France in Rom aufgeben mußte, trat er an dessen Stelle, kehrte aber 1781 nach Paris zurück, wo er zum Rector der Akademie ernannt wurde. Nach Pierre's Tode würde er auch das Directorat erhalten haben, wenn nicht um dieselbe Zeit der Convent die Akademie aufgehoben hätte. Er starb 1809.

*) Siehe Band I. S. 273 u. 274.

Der Tod des Sokrates. Nach Louis David.

seiner Zeit verwandte er darauf, nach der Antike zu zeichnen und legte eine große Sammlung derartiger Studien an. Dabei wurde es ihm anfangs sehr schwer, seine modern-zopfige Auffassung los zu werden. Wenn er aus dem Vatikan nach Hause kam und zu malen begann, erhielt seine Zeichnung — wie er selbst äußerte — immer Einbuße durch die moderne Sauce, mit welcher er sie glaubte würzen zu müssen. Ueberhaupt war er von vornherein kein unbedingter Anhänger des Classicismus. Dies erhellt deutlich daraus, daß er sich anfänglich mehr mit Valentin als mit Poussin zu schaffen machte. Sein erstes selbständiges Werk, einen heiligen Rochus darstellend, welcher die h. Jungfrau um das Aufhören der Pest bittet (1779), verräth noch wenig von dem Einfluß der Antike auf seine Darstellungsweise.

Erst seit seiner Rückkehr nach Paris suchte er sich mehr und mehr zum Klassischen zu gewöhnen. Im Jahre 1780 entzückte er die Pariser mit seinem bettelnden Belisar, einem Werke, welches leer und zerfahren in der Composition, in den Motiven gewöhnlich und im Ausdrucke theatralisch-forcirt ist. Drei Jahre später wurde er Mitglied der Akademie und malte zu seiner Aufnahme eine Andromache, die den Tod Hectors beweint.

Zu derselben Zeit verheirathete sich David mit der Tochter eines Architekten, Namens Pécoul. Dieser stand nicht an, ihm die Mittel zu seiner weiteren Vervollkommnung zu gewähren, und David ging zum zweiten Male nach Rom. Das Alterthum hatte in Paris inzwischen immer mehr Verehrer gefunden, und in den Köpfen vieler jungen Weltverbesserer hatte die Begeisterung für antike Zustände, für republikanische Staatsformen schon zu allerlei Plänen geführt, deren Realisirung man von der kommenden Zeit erhoffte. Was die Aelteren unter Voltaire's Einfluß noch als Scherz, als geistreiche Unterhaltung aufgefaßt, nahm bei dem jüngeren, von Rousseau hingerissenen Geschlechte eine immer ernstere Miene an. Man begann sich zu schämen über die elende Rolle, welche Frankreich seit der Thronbesteigung Ludwigs XV. in Europa spielte. Man suchte die Jugend wieder warm zu machen für nationale Ehre, für Vaterlandsliebe und Mannestugend, indem man ihr den Plutarch und Cornelius Nepos in die Hände gab.

David erkannte seine Zeit. Er ging nach Rom, um Römer oder Griechen zu malen und zwar mit aller jener antiquarischen und ethnographischen Treue, die er zu erreichen vermochte. Er wollte sie malen, wie sie etwa ein griechischer Maler gemalt hätte, prunklos, in edler Einfachheit, nur gewaltig im Ausdruck patriotischer Gesinnungen. Vom Könige, dem sein Talent bereits gerühmt war, nahm er einen Auftrag mit in die ewige

Stadt, der mit seinen antikisirenden Absichten völlig Hand in Hand ging. Seine Aufgabe war den Schwur der Horatier darzustellen. Er vollendete dies Werk unter Beihülfe eines jungen Schülers in elf Monaten und stellte das etwa 13 Fuß breite und 10 Fuß hohe Gemälde im Jahre 1785 in Rom öffentlich aus. Alsbald drängten sich Künstler und Kunstfreunde herzu, um das neueste Meisterwerk der Malerei zu bewundern, und Pius VI. ließ den Künstler bitten, dasselbe auch im Vatikan zur Schau stellen zu lassen. Indeß traf der Befehl des Generaldirectors der Bauten, d'Angivilliers, ein, demgemäß das Bild sofort abzusenden war. Im Sommer 1785 erschienen die Horatier auf dem Pariser Salon. Der Künstler selbst begleitete sein Werk nach Frankreich, um Zeuge eines Erfolgs zu sein, der an die Ausstellung der Cartons des Lionardo und Michelangelo erinnerte. Der Beifall begrüßte den Meister in allen Tonarten von der sprachlosen Bewunderung bis zum hochtönenden Applaus. Nur einer schien unbefriedigt, der in Kunstsachen omnipotente Herr von Angivilliers. Dieser wollte sogar anfangs die Zahlung der 6000 Livres verweigern, welche den königlichen Pensionairen für ihr erstes, von der Regierung bestelltes Gemälde zu erhalten pflegten, und zwar aus dem albernen Grunde, weil David das festgesetzte Maaß in der Größe des Bildes überschritten hatte. Der Künstler soll darauf dem Unzufriedenen den sehr treffenden Rath ertheilt haben, dem Uebelstande mit Hülfe einer Scheere abzuhelfen.

Die nächste Arbeit, welche David unternahm, war sein Sokrates, dargestellt im Augenblicke, wo ihm der Giftbecher überreicht wird. Den Auftrag dazu gab ein Herr von Trudaine. Das Werk erschien auf dem Salon des Jahres 1787 und flocht neue Lorbeern in den Ruhmeskranz des Meisters. Die verständig angeordnete Composition läßt den Ernst der Situation in seiner ganzen Größe hervortreten und ist von einer feierlichen Ruhe beherrscht. Die Schüler des Weisen vertheilen sich in zwei Gruppen am Fuß- und Kopfende des Lagers, welches Sokrates einnimmt. Der Philosoph wendet sich gegen die letztere, aus fünf seiner Schüler gebildet, welche den ernsten Worten des Philosophen mit gespannter Aufmerksamkeit folgen. Er erhebt, nach oben deutend, die Linke, die Rechte halb mechanisch nach der Schaale ausstreckend, die der jüngste, kummervoll sich abwendende Schüler ihm darreicht. Neben diesem am Ende des Bettes sitzt Plato unbeweglich wie eine Marmorfigur, in tiefe Gedanken versunken; hinter ihm lehnt Aristoteles verzweiflungsvoll den Kopf gegen die Mauer des Gefängnisses. Im Hintergrunde sieht man die Angehörigen des Philosophen, die

ihm den letzten Beſuch abgeſtattet, ſich langſam über eine Treppe entfernen.

Nur von Jahr zu Jahr trat David mit einem neuen Werke hervor, langſam und wähleriſch beim Entwerfen, gewiſſenhaft und genau bei der Ausführung. Im Jahr 1788 vollendete er für den Grafen von Artois die Liebe des Paris zur Helena, im folgenden Jahre ſeinen im Auftrage des Königs angefertigten Brutus vor den Leichen ſeiner Söhne, dies, wie die Horatier und der Sokrates, mit Figuren in Lebensgröße.

Schon um dieſe Zeit begann der Einfluß, welchen die Gemälde Davids im Verein mit den Deklamationen der Tagesſchriftſteller ausübten, über das Kunſtgebiet hinaus in die Welt der Mode und des dekorativen Geſchmacks einzugreifen. Die höheren Klaſſen der Geſellſchaft vertauſchen die ſteife gepuderte Coiffure mit dem freiwallenden Haar; Reifrock und Schnürbruſt machen einem herabfließenden Gewande Platz, welches unmittelbar unter der Bruſt gegürtet, den Formen des Körpers und ſeinen Bewegungen zwangloſen Ausdruck leiht. Die Männerkleidung verliert ebenfalls ihre ſteife Grazie, Zopf und Allonge-Perücke nehmen ihren Abſchied. Eine Anzahl Schüler Davids, die ſich die „Urſprünglichen“ (Primitifs) oder die „Denker“ (Penseurs) nannten, gaben das Beiſpiel einer ernſtgemeinten Maskerade, indem ſie in Chlamys und Toga würdevoll einherſtolzirten, ohne jedoch die große Welt bis zu dieſem Extrem antikiſirender Träumereien fortreißen zu können.*) Gleichzeitig verſchwanden aus den Werken der Baukunſt, aus der Zimmerdecoration wie aus dem Mobiliar die geſchweiften, bauſchigen und gewundenen Formen des Rococo. Die grade Linie, der ſcharfe Winkel wird zur Regel und die Ornamentik greift unmittelbar nach antiken Vorbildern, um der neuen Geſchmacksrichtung gerecht zu werden.**)

Weitere Eroberungen machte der Klaſſicismus und das von David vertretene Princip cultur-geſchichtlicher Wahrheit in der Darſtellung des Sachlichen auch auf der Welt der Bretter. Wie vordem die Bühne in vielen Dingen Lehrmeiſterin der Malerei geweſen, ſo wurde nun das Verhältniß ein umgekehrtes. Der große Talma wandte ſich an David um Belehrung, wie die Dekoration, wie das Koſtüm einzurichten ſei, um in den

*) Vergl. Delécluze, Louis David. Paris 1855. S. 71.

**) Vergl. Sempers Stil. II. S. 375.

Stücken Racine's der historischen Treue Rechnung zu tragen.*) Mit dem Theater zur Seite war der Richtung Davids der Sieg gesichert. Zu einer Autorität in Sachen des guten Geschmacks erhoben, gegen welche seine Schulgenossen Regnault und Vincent vergebens ankämpften, wirkte sein Urtheil mit der Kraft eines Orakelspruchs. Kein Wunder, daß ihn die Republik zu ihrem Ceremonienmeister machte, indem sie nicht nur die Anordnung der öffentlichen Feste und Aufzüge in seine Hände legte, sondern auch die Kleidertracht für Volksvertreter und Staatsbeamte seinen Angaben gemäß feststellte.

Die ereignißvolle Zeit, welche mit dem Jahre 1789 begann, setzte die Kunst in Frankreich fast ganz aufs Trockene. Der hohe Adel und die Financiers begannen haushälterisch zu werden und beschränkten ihre Kunstliebhaberei auf Portraitstücke, zu deren Anfertigung man gern die Kunst Davids in Anspruch nahm. Im Sommer des Jahres 1789 nach dem Sturm auf die Bastille lichteten sich aber die Reihen dieser Kundschaft mehr und mehr, da bereits viele begüterte Familien, Uebles ahnend, sich zur Auswanderung entschlossen.

Fast ein ganzes Jahr verging, ehe David, dem jetzt die politische Agitation mehr als die Kunst am Herzen lag, Muße und Veranlassung fand, sich mit künstlerischen Plänen zu befassen. Da erhielt er von der Nationalversammlung den Auftrag den Schwur auf dem Ballhause zu malen. Gleichzeitig wurde eine Subscription zur Deckung der Kosten eröffnet und dem Künstler die Kirche der Feuillants zum Atelier angewiesen. Die große Zahl von Personen und die Absicht, möglichst allen Portraitköpfe zu geben, machte die Ausführung sehr schwierig, zumal für David, der kein Auge für Perspective hatte und deshalb bei vertieften Scenen die Hülfe Anderer, namentlich des ihm befreundeten Architekten Moreau, in Anspruch zu nehmen pflegte. Als das Bild in der — durch Kupferstich vervielfältigten — Skizze vollendet, auch schon einige Köpfe danach ausgeführt waren, ließ David das Werk fallen, wie denn die Zeit inzwischen auch schon viele der darzustellenden Personen hatte fallen lassen. Die Verherrlichung des ersten Acteurs auf dem Revolutionstheater war nach

*) Schon im Jahre 1788 war die Begeisterung für das Alterthum so weit gediehen, daß sämmtlichen Personen, welche bei der Ueberführung der Leiche Voltaire's in das Pantheon eine Rolle spielten, in griechischer oder römischer Tracht erschienen, Künstler, Musiker, Schauspieler und Schauspielerinnen, alle mit Attributen versehen, wie sie bei Triumphzügen und Festspielen der Alten üblich waren.

Mirabeau's Tode längſt antiquirt, und David ſelber, als entſchiedenem Republikaner, mochte es als eine Art Ketzerei erſcheinen, wollte er ſeine Kunſt an einem Ereigniß verſchwenden, in welchem die Parthei, zu welcher er ſich hielt, noch keine Rolle geſpielt. Es iſt übrigens intereſſant, bemerkt ein gewiegter Sachkenner*), wie in der Skizze die pathetiſche Auffaſſung, die ſich an der Größe der antiken Menſchen und Formen gebildet hatte, auch die wirkliche Gegenwart zu durchdringen ſuchte. Es fehlt den Köpfen nicht an einer gewiſſen Naturwahrheit und an einem Ausdruck der bedeutungsvollen Stimmung; aber die Geſtalten — alle nackt gezeichnet, ſo daß ihnen die Kleider gleichſam angehängt worden waren — ſind doch vornehmlich auf die Darſtellung der vollendeten körperlichen Form angelegt; es fehlt ihnen das Individuelle, und die Bewegungen haben das Geſpreizte des dramatiſchen Eifers, der um ſich ſelber weiß.

Seit dem September des Jahres 1792 Mitglied des Wahlkörpers von Paris, wurde David einige Zeit darauf zum Abgeordneten für den Nationalconvent erwählt. Sein politiſcher Ehrgeiz war durch dieſen Erfolg noch mehr aufgeſtachelt und drängte ſeine künſtleriſche Thätigkeit noch weiter in den Hintergrund. Der politiſche Fanatismus ſchwächte auch ſeine Begriffe vom Weſen der Kunſt ab, die ihm nicht mehr um ihrer ſelbſt willen, als die duftigſte Blüthe geiſtiger Kultur lieb und werth war, ſondern nur noch als Erziehungsmittel des Volkes, als Lehrerin der Geſchichte von Bedeutung ſchien. Er fand die höchſte Aufgabe des Künſtlers darin, den Ruhm gefallener Patrioten zu verkünden und auf die Nachwelt zu bringen. In dieſem Sinne pflegte er bei jedem paſſenden Anlaß auf der Tribüne für die Kunſt zu plaidiren, und der Convent, der ſich von David gern überreden ließ, verſäumte niemals den Anträgen deſſelben Gehör zu geben, wenn es ſich darum handelte, einem Märtyrer der Freiheit durch ein gemaltes oder gemeißeltes Bild den Dank des Vaterlandes abzuſtatten.

David, dem die Dankesvota des Convents gerade keinen Gewinn brachten, benutzte indeß kluger Weiſe den Einfluß, welchen er nach und nach über die Majorität jener Verſammlung gewann, um ſeine Stellung als Kunſtdictator zu befeſtigen. Nachdem die Akademie auf ſeinen Betrieb ein Opfer der Revolution geworden, ward nun auch die römiſche Kunſtſchule ſeinem Antrage gemäß unterdrückt. Statt der früheren akademiſchen Einrichtung zur Unterſtützung hoffnungsvoller Kunſtjünger, wurden jetzt von

*) Grenzboten. Jahrg. 1861. S. 499.

Staatswegen jährlich fünf Preise zu 2400 Francs für fünf junge Künstler ausgesetzt, über deren Qualification der Ausschuß für das Unterrichtswesen zu bestimmen hatte, dem David angehörte. Da ihm außerdem die Herstellung der Dekorationen zu politischen Festen, die nach dem Ausbruch des Revolutionskrieges fast bei jeder Siegesnachricht gefeiert wurden, übertragen worden war, so kam es, daß viele Künstler, denen es um Beschäftigung zu thun war, sich um seine Gunst bewarben und sich seinem Willen fügten. Uebrigens kann man es David zum Ruhme nachsagen, daß er keine tyrannische Ader hatte und gern Jedem das Seine ließ. Er suchte der Entwickelung junger Talente, die seiner Pflege anvertraut waren, mehr durch freundlichen Rath nachzuhelfen, als sie mit pedantischem Starrsinn nach einer gewissen Schablone zu regeln. Nur gegen die Akademie und gegen die Akademiker, die ihm vormals den Eintritt in das Kunstleben erschwert hatten, eiferte er in der rücksichtslosesten Weise sowohl auf der Tribüne wie auf dem Atelier im Kreise seiner Schüler.

Am 17. Januar 1793 sprach der Convent und mit der Majorität auch David das Todesurtheil über Ludwig XVI. aus. In Folge dieses Actes wurde einer der Deputirten, der Maler Michel Lepelletier, von einem enragirten Royalisten ermordet. Dieses Ereigniß gab Veranlassung zu einer jener melodramatischen Scenen, welche der Convent gern zur Erbauung des süßen Pöbels aufzuführen liebte. David nicht zufrieden damit, daß die Tochter des Ermordeten feierlich von der ganzen Nation an Kindesstatt angenommen würde, schlug eine Verherrlichung des Märtyrers in Form einer Marmorbüste vor, die neben der Büste des Brutus im Sitzungssaale aufgestellt werden sollte. Der Antrag fand ohne Weiteres Annahme. Aber auch mit dieser Ehrenbezeugung schien unserem Meister noch nicht genug für das Andenken seines Freundes geschehen. Er selbst wollte zu seiner Verherrlichung etwas beitragen und bot nach Verlauf von zwei Monaten dem Convent ein Gemälde an, welches er die letzten Augenblicke Lepelletiers nannte. Das Bild zeigte den Ermordeten, aus der tödtlichen Wunde blutend, am Boden liegen. Ueber der Wunde war, an einem dünnen Faden hängend, ein Schwert dargestellt, dessen Spitze ein Blatt Papier durchschneidet, auf welchem man die Worte las: „Je vote la mort du tyran.“ Der Convent nahm das von einer pathetischen Rede*) begleitete Geschenk mit lautem Beifall an und beschloß die Ver-

*) „Bürger“, so heißt es in dieser Rede, welche David wie alle seine vorher einstudirten oratorischen Ergüsse von befreundeten Collegen entwerfen ließ, „das höchste Wesen,

vielfältigung desſelben durch Kupferſtich, um die Abdrücke, wie es in dem Beſchluß heißt, an die Völker auszutheilen, welche kommen, um „bei der franzöſiſchen Nation Hülfe und Freundſchaft zu ſuchen.“

Einen ähnlichen Liebesdienſt erwies David dem am 13. Juli 1793 von Charlotte Cordey ermordeten Marat, dem er mit ganzer Seele ergeben war und mit Robespierre — ſelbſt noch in ſpäterem Alter — für einen von den edelſten Motiven beſeelten Menſchen hielt. Die Nachricht von dem Tode des Volksfreundes wurde dem Convent von einer Deputation überbracht. „Wo biſt Du David“, rief der Führer derſelben in ſeiner Anſprache aus, „Du haſt das Bildniß des für das Vaterland ſterbenden Lepelletier der Nachwelt überliefert, an Dir iſt es, noch ein Gemälde der Art zu verfertigen.“ — „Ich werde es malen“, rief David mit erhobener Stimme. Am 11. October ſtellte er den todten Marat, von welchem Bilde bereits oben die Rede war, zum erſten Male aus. Wie bei der Verherrlichung Lepelletiers ſo nahm er auch für dieſes Werk die Hülfe eines Schülers Gerard in Anſpruch; nur die Köpfe waren in beiden von ſeiner eigenen Hand.

Er würde uns zu weit führen, wollten wir David auf ſeiner politiſchen Laufbahn weiter verfolgen.*) Es ſei nur bemerkt, daß er bei jeder Gelegenheit das Wort nahm, wo er für die Kunſt in ſeinem Sinne oder auch für einzelne Künſtler denen er wohlwollte, etwas zu erreichen hoffte. Eine Zeit lang, vom 5. bis 20. Januar 1794, nahm er den Vorſitz im Nationalconvent ein. Kurz vorher hatte er mittels Conventsbeſchluß eine Reorganiſation in der Verwaltung des Nationalmuſeums durchgeſetzt, welches aus dem ſeit dem Sommer 1792 vereinigten Schätzen der königlichen Kunſtſammlungen in der großen Galerie des Louvre entſtanden war. Seine Thätigkeit für die Entwickelung und Erhaltung dieſes Inſtituts, aus welcher die jetzige Louvregalerie hervorgegangen, verdient alle Anerkennung und hat

welches ſeine Gaben unter alle ſeine Kinder vertheilt, hat gewollt, daß ich meine Gefühle und Gedanken durch das Organ der Malerei ausdrücken ſolle und nicht durch die erhabenen Laute jener hinreißenden Beredtſamkeit, welche die Kinder der Freiheit unter uns ertönen laſſen. Voll Ehrfurcht vor ſeinen unwandelbaren Anordnungen ſchweige ich; meine Aufgabe aber würde ich erfüllt zu haben glauben, wenn ich dereinſt einmal einem alten Vater im Kreiſe ſeiner zahlreichen Familie die Worte entlockte: „Kommt, meine Kinder, kommt und ſeht denjenigen eurer Vertreter, der zuerſt in den Tod ging um euch die Freiheit zu geben! Seht ſein Antlitz; wie heiter es iſt! u. ſ. w., u. ſ. w.“

*) Vergl. darüber Delécluze a. a. O. S. 133 ff.

der Kunſt mehr genützt als die meiſten ſeiner Deklamationen über Kunſterziehung und Kunſtzwecke, die er auf der Rednerbühne zum Beſten gab.

Seine letzte Rede hielt David im Convent am 3. Thermidor 1794. Sie betraf die Verherrlichung eines jungen Burſchen, der bei Avignon gefallen war und nun unter großem Pomp ins Pantheon aufgenommen werden ſollte. Seine Worte, die man für reine Ironie nehmen könnte, wenn man

Bonaparte auf dem St. Bernhard. Nach David.

ſie den herrſchenden Zuſtänden gegenüber hält, gingen in ein überſchwengliches Lob des demokratiſchen Glückes auf, deſſen ſich Frankreich zu jener Zeit erfreute. Sechs Tage ſpäter erntete Robespierre die Früchte ſeiner blutigen Saaten. Am 10. Thermidor hatte auch David ſeine politiſche Rolle ausgeſpielt. Sie nahm kein ſo tragiſches aber immerhin ein trübſeliges Ende. Am 13. Thermidor klagte André Dumont mit heftigen Worten den Abweſenden der Mitſchuld an den Verbrechen Robespierre's an und verlangte Davids Ausſtoßung aus dem Wohlfahrtsausſchuß. Mitten in der

Debatte trat David in den Saal. Mit kleinlauter Rede ſuchte er die gegen ihn gerichteten Angriffe abzuwenden und bat kläglich um Verzeihung, daß er ſich von dem gefallenen Volksführer hätte hinter's Licht führen laſſen; er habe ihn, wie ſo mancher Andere, für einen tugendhaften Patrioten gehalten. Schließlich verſicherte er, daß Robespierre weit mehr ihm als er Robespierre den Hof gemacht habe. Zu ſeinem Glücke wußten ein paar Deputirte, welche mit dem von allen Seiten in die Enge getriebenen Künſtler Mitleid hatten, die Verſammlung dazu zu beſtimmen, daß ſeine Angelegenheit den vereinigten Ausſchüſſen überwieſen wurde. Zwei Tage ſpäter wurde er gefänglich eingezogen. Vier lange Monate hielt er in ſeinem Kerker aus; da kam der Künſtler dem politiſchen Verbrecher zu Hilfe. Seine Schüler wandten ſich an den Convent um Freilaſſung des Meiſters, und die Verſammlung, milder geſtimmt als ehedem, bewilligte nicht blos dieſe ſondern nahm ihn auch wieder in ihre Mitte auf.

Fortan hielt ſich David von jeder Agitation fern; er wollte, wie er ſagte, künftig ſich nur noch um Principien nicht um Perſonen kümmern. Doch mußte er noch eine Demüthigung, die den Künſtler ſowohl wie den Deputirten traf, über ſich ergehen laſſen. Am 8. Februar 1795 beſchloß der Convent, daß die Aufſtellung von Bildniſſen und Büſten als patriotiſche Ehrenbezeugung für Verſtorbene nicht früher eintreten ſolle als zehn Jahre nach dem Tode der betreffenden Perſonen. Am folgenden Tage wurden dieſem Beſchluſſe gemäß mit den Büſten Marats, Lepelletiers und anderer auch die beiden Gemälde aus dem Sitzungsſaale entfernt, die David dem Convent zum Geſchenk gemacht hatte.

Fünf Monate nach ſeiner Freilaſſung ward David abermals in Unterſuchungshaft gebracht. Man hatte ihn im Verdacht, daß er an dem revolutionären Complot betheiligt ſei, welches am 20. und 21. Mai 1795 mit einem Pöbelaufruhr den Nationalconvent bedrohte. Die Grundloſigkeit dieſes Verdachtes mochte ſich jedoch bald herausſtellen, weshalb David nach drei Monaten wieder auf freien Fuß geſetzt wurde. Bei dieſer Gelegenheit ſei auch der Gattin des Meiſters gedacht, die die politiſchen Geſinnungen ihres Mannes nicht zu theilen vermochte. Seit der Hinrichtung Ludwig XVI. lebten beide von einander getrennt, David mit zwei Söhnen in Paris, ſeine Frau mit zwei Töchtern in einer Provinzialſtadt. Kaum aber hatte die Letztere Kunde vom Sturze Robespierre's und der Verhaftung Davids bekommen, als ſie ungeſäumt nach Paris eilte, um die Gefangenſchaft ihres Mannes zu theilen. Von dieſer Zeit an wich ſie nicht wieder von ſeiner

Seite und hörte nicht auf, ihm mit liebender Sorge das Leben angenehm zu machen.

Während seiner Haft in dem Gefängnisse des Louxemburg faßte David den Plan zu seinen Sabinerinnen, einem Gemälde, dessen Ausführung seine künstlerische Thätigkeit während der folgenden Jahre vorzugsweise in Anspruch nahm. Inzwischen waren die Zeiten der Pflege des Schönen und Großen günstiger geworden. Die Herrschaft des Directoriums gab dem Lande wieder bessere Gewähr für Ruhe und Sicherheit, während der Kriegsruhm der französischen Armeen die Gemüther der Menschen mit freudigem Stolze erfüllte und in gehobener Stimmung hielt. Das gesellschaftliche Leben der feinen Welt von Paris begann sich wieder in den Salons geistreicher und liebenswürdigen Frauen zu concentriren; der sociale Verkehr war aber im bessern Sinne freier, man kann wohl sagen, gemüthlicher geworden, als zur Zeit der Pompadour und Dubarry. Man begegnete sich wie sich etwa Menschen begegnen, die einer großen gemeinsamen Gefahr entgangen, trotz ihres verschiedenen Wesens und Werthes, trotz abweichender Grundsätze, Lebensanschauungen und Meinungen durch das gemeinsame Geschick einander verwandt geworden und näher gerückt sind. David selbst gefiel sich darin, gegen Emigranten und Vertriebene gefällig zu sein, namentlich wenn den Einen oder Andern die Neigung zur Kunst veranlaßte, sich als seinen Schüler einschreiben zu lassen. Auf diese Weise konnte Mancher unbehelligt in Paris seinen Aufenthalt nehmen, wenn auch sein Name einen royalistischen Klang hatte. So führte sich der starre Republikaner leicht und vielleicht mit größerem Glück, als es ein Legitimist vermocht, in die Cirkel der neuconsolidirten Haute volée ein, sich selbst und den schönen Künsten zum Vortheil. Seine republikanischen Ideen hinderten ihn nicht, Personen — namentlich weibliche — die an seinen Schöpfungen Interesse nahmen, mit aller Courtoisie zu behandeln, mochten sie in politischen Dingen auch wenig mit ihm harmoniren. Der geräuschlose aber ehrlich gemeinte Beifall der Aristokratie that seinem Herzen wohl und beglückte ihn dauernder als das Hosianna-Geschrei zerlumpter Pöbelhaufen.

Davids Sabinerinnen waren ein Ereigniß für die Pariser Welt. Nachrichten über die Fortschritte des Werkes wurden begierig von der Presse wie in den Salons aufgenommen. Die Schönsten der Schönen boten sich zu Modellen an, deren David leider nur wenige gebrauchen konnte. Paris war enttäuscht, als es erfuhr, daß es sich nicht um den so oft behandelten Weiberraub, sondern um den Kampf zwischen Romulus und Tatius handele,

welchem das Dazwiſchentreten der Frauen ein Ende macht. David wollte ein dramatiſch bewegtes Gemälde geben, welches durch die Schönheit der nackten Körper und die Lebhaftigkeit des ſeeliſchen Ausdrucks imponiren ſollte. Vielleicht dachte er auch die mehr maleriſch geſinnten Kunſtfreunde durch eine figurenreiche Compoſition mit vertiefter Scene zu befriedigen und dadurch gewiſſe mißgünſtige Zweifel zu zerſtreuen. Der Werth des Bildes lief aber doch im Grunde wieder auf weiter nichts als die ſchöne Zeichnung der meiſt nackt dargeſtellten Figuren hinaus. Die Hauptheldeu, Tatius und Romulus, geberden ſich allerdings weniger theatraliſch als die Horatier, erſcheinen dafür aber auch noch ſeelenloſer als jene. Man glaubt zwei Athleten zu ſehen, welche zu müßiger Unterhaltung ihre Fechterkünſte treiben. Das zarte Geſchlecht, für deſſen Reize David ein ſchlechtes Auge hatte, kommt womöglich noch ſchlechter weg. Die dazwiſchenfahrende Herſilia ſtreckt die Arme auseinander wie eine tragiſche Sängerin, die eben zum Entzücken des Auditoriums auf einer gehaltenen Tonwelle ausruht. Komiſch iſt es, daß David aus antiquariſcher Gewiſſenhaftigkeit den Pferden der beiden Könige, obwohl jedem ein Knappe zugetheilt iſt, der es halten ſoll, keine Zügel gab.*) Dieſe „Zügelloſigkeit“ wurde ſchon damals mit Kopfſchütteln aufgenommen und zwar nicht blos von den Vertretern des geſunden Menſchenſtandes.

Die Sabinerinnen wurden im Jahre 1799 vollendet. Unſer Künſtler, welcher bisher mehr Ruhm als Geldgewinn aus ſeinen Arbeiten gezogen hatte, glaubte in ſeinem Recht zu ſein, wenn er, den engliſchen Gebrauch nachahmend, ſich die Neugierde und Schauluſt der Pariſer diesmal zinsbar mache. Obwohl die Neuerung, Gemälde gegen Eintrittsgeld auszuſtellen, ſeinen Landsleuten anfangs nicht behagte, ſo ließ ſich David doch durch die Vorwürfe, die er hören mußte, nicht irre machen. Auf ſolche Weiſe brachten ihm die Sabinerinnen, während er für ſeine Horatier nur 6000 Frcs. für ſeinen Brutus nur 3000 Frcs. bekommen hatte, binnen fünf Jahren über 65,000 Frcs. ein. Erſt im Jahre 1808 erſchien das Bild im Salon und wurde 1819 für 100,000 Frcs. von einem Herrn de la Have angekauft. Später kam es in die Galerie des Louvre

Während der Zeit, wo David mit den Sabinerinnen beſchäftigt war, trat er auch in nähere Beziehungen zu Napoleon, damals noch General

*) Bei den Bildhauerwerken der Alten erſcheinen die Pferde meiſt zaumlos, weil der Zaum durch Metallſtäbe dargeſtellt wurde, die entweder nicht eingeſetzt oder ſpäter abhanden gekommen ſind.

Bonaparte. Als der Kriegsheld nach dem Frieden von Campoformio in Paris erschien, um sich mit dem Directorium auseinanderzusetzen und die Huldigungen der Bevölkerung entgegenzunehmen, eilte auch David, der, seit 1795 Mitglied des damals begründeten Instituts, in Bonaparte seinen Collegen begrüßen konnte, dem gefeierten Sieger von Lodi und Arcole einen Besuch zu machen. Der General erwiderte den Besuch und verstand sich auch dazu — was er später immer verweigerte, — dem Meister mehrere Stunden zu einem Portrait zu sitzen. Die bei dieser Gelegenheit von David gefertigte, wegen ihrer frappanten Aehnlichkeit berühmten Skizze in Lebensgröße wurde leider niemals ausgeführt und kam später in den Besitz des Herzogs von Bassano.

Seit dieser Zeit war David einer der enthusiastischsten Bewunderer Napoleons. Selbst der 18. Brumaire that seiner Begeisterung keinen Abbruch. „Ich habe schon immer gedacht, warf er einem seiner Schüler hin, der ihm die Nachricht von dem Staatsstreiche überbrachte, daß wir für eine Republik nicht tugendhaft genug seien. Victrix causa diis placuit sed victa Catoni.“*) Der Sieger von Marengo konnte in Paris Alles ausrichten. Vor der „Gloire“, vor dem kriegerischen Triumphgeschrei verstummten die hochtönenden Reden der Republikaner und Freiheitsenthusiasten. Das trunkene Volk spottete im Siegestaumel des bedächtigen Argwohns und ließ sich willenlos das Joch über den Nacken werfen.

Napoleon sah seine Pläne reifen. Jetzt erst konnte ihm David nützen; jetzt mochte ihm die Kunst der Farben zu seiner Verherrlichung dienen. „Was malen Sie augenblicklich?“ fragte der erste Consul, als er seinem zukünftigen Hofmaler zum zweiten Male besuchte. — „Leonidas vor der Thermopylenschlacht!“ — „Schlimm genug, entgegnete jener, Sie könnten auch etwas Besseres thun, als Besiegte zu malen.“**) David begriff den Wink. Er ließ zwar seinen Leonidas nicht fallen; aber sein nächster Wurf galt dem Helden Frankreichs. „Ich wünsche in ruhiger Haltung auf feurigem Rosse dargestellt zu sein,“ äußerte sich Bonaparte, als der Meister bei einer andern Gelegenheit das Gespräch auf das von ihm beabsichtigte Bildniß lenkte. So entstand das imposante Reiterbild Napoleons, von welchem oben bereits des Breitern die Rede war.***)

---

*) Delecluze a. a. O. S. 231.

**) Ebenda S. 231.

***) Bei dieser Gelegenheit möge einer hübschen Anekdote gedacht sein, die Delecluze berichtet: David führte jenes Gemälde mit Hülfe seiner früheren Portraitskizze aus. Mehrere

Bei der Errichtung des Ordens der Ehrenlegion zählte David zu den ersten, denen die Ehre der Aufnahme zu Theil wurde, und im Jahre 1804, als Napoleon sich die Kaiserkrone aufgesetzt hatte, erreichte er das höchste Ziel seines Ehrgeizes mit dem Titel eines ersten Malers seiner kaiserlichen Majestät. Auch der Künstler mußte sich der Wendung der Dinge fügen. Der Idealist mußte sich zum Realen bequemen. Das Napoleonische Kaiserreich konnte nur eine Kunst gebrauchen, die in ihrem Ausdrucke populär war und der schaulustigen Menge Unterhaltung gewährte. Schon vor der feierlichen Ceremonie der Krönung bestellte der Kaiser bei David eine Darstellung dieser Staatsaction; dazu drei weitere Gemälde, alle wie jenes bestimmt den Thronsaal zu schmücken, nämlich die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde, die Intronisation des Kaisers in der Kirche Notredame und den Einzug Napoleons in das Stadthaus.

Diese Aufträge stellten das Talent des Malers auf eine harte Probe. Sie erforderten vornehmlich eine malerische Begabung, die die Armuth an poetischen Motiven durch farbigen Reichthum, durch glänzende Lichteffecte, überhaupt durch technische Vollendung des Colorits aufzuwiegen im Stande war. Freilich verfügte David schon über eine reichere Farbenscala als ehedem. Sein Bildniß des Papstes Pius VII.*), den er um ebendieselbe

---

seiner vertrautesten Schüler waren ihm dabei behilflich, um das Werk schnell zu fördern. Um im Aeußern die historische Treue zu bewahren, auf die der Meister mit aller Strenge hielt, ließ er sich die Uniform und die Waffen in sein Atelier schaffen, welche Bonaparte beim Uebergang über den St. Bernhard getragen hatte. Mit Entzücken betrachtete der Meister die verschiedenen Uniformstücke, mit denen seine Gehilfen die Holzpuppe drapirt hatten. Es entspann sich unter den Anwesenden über diese an sich wenig auffallenden, aber durch viele Siege geweihten Gegenstände ein lebhaftes Gespräch. Die Unterhaltung war endlich bei den Stiefeln des Generals angekommen, und David, dessen Hände und Füße von zierlicher Proportion waren, bemerkte, es sei eigenthümlich, daß große Männer immer feine Extremitäten zu haben pflegten. Die Schüler stimmten beifällig zu, das nicht beabsichtigte Selbstcompliment bestätigend. „Aber einen dicken Kopf," fügte indeß ein Tölpel auf den Hut deutend hinzu. „Er kann recht haben, laß einmal sehen," meinte David in seiner gewohnten Gutmüthigkeit, nach dem Hute greifend. Im nächsten Augenblicke verschwand der feine Kopf des Malers in dem weiten Hute des Siegers von Marengo. Alles lachte, David aber am ersten und herzlichsten.

*) Auch über Pius VII. konnte David, der Decorationsmeister der unchristlichen Feste der Republik, in Entzücken ausbrechen, so sehr hatte ihn der Kirchenfürst während seines unfreiwilligen Aufenthalts in Paris für sich eingenommen. Er fand den Kopf des Papstes ebenso klassisch wie das Profil Napoleons; er bewunderte den edlen Gleichmuth, die stille Würde, mit welcher der Herr der katholischen Christenheit sein hartes Schicksal trug; er rühmte sich gern des seltenen Glückes, fast zur selben Zeit einen großen Kaiser und einen großgesinnten Papst gemalt zu haben.

Zeit in Paris portraitirte, ist nicht nur in der Auffassung und Charakteristik zu rühmen, es ist auch meisterlich mit dreistem Pinselstrich gemalt. Aber soweit reichten seine coloristischen Fortschritte doch nicht, um gleichgiltige Scenen, bloße Ceremonien durch Colorit und Helldunkel anziehend und interessant zu machen.

Für das Krönungsbild (gegenwärtig in der historischen Galerie zu Versailles) wählte er den Moment, in welchem der Kaiser im Beisein der höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger seiner Gemahlin die Krone auf das Haupt setzt. Vier Jahre stellte David die Geduld des Kaisers auf die Probe. Erst im Jahre 1809 konnte er demselben anzeigen, daß das Gemälde — es mißt in der Länge dreißig Fuß — vollendet sei. Napoleon, der sich alsbald mit seinem Hofstaat in das Atelier des Meisters begab, um sich an dem Anblicke seiner gemalten Herrlichkeit zu weiden, soll eine halbe Stunde lang lautlos prüfend vor der Leinwand auf- und abgegangen sein. Er war von der Leistung des Meisters vollkommen befriedigt und drückte diesem mit einigen huldvollen Worten seinen Dank aus.*) Die Kritik wagte nur schüchtern ihre Einwürfe zu erheben und vermochte die glückliche Stimmung des freudetrunkenen Künstlers mit ihren Glossen nicht zu trüben. Das Hauptverdienst an dem Bilde ist die Vereinigung der Portraitwahrheit so vieler historischer Personen mit einer glücklichen Gruppirung und einer der Bedeutung des Vorgangs angemessenen würdevollen Haltung.

Schlimmer erging es dem Meister mit der zweiten Aufgabe, die das junge Kaiserreich seinem Talente stellte, mit der Vertheilung der Adler. Die Vertreter der verschiedenen Waffengattungen stürzen mit einer lächerlichen Heftigkeit wie ein Mann auf den Kaiser los, um ihm den Fahneneid zu leisten; die ganze Composition besteht in einem wilden Knäul von laufenden Beinen und ausgestreckten Armen und das Theatralische ist in dem modernen Kostum vollends unerträglich**). Das Bild fand eine sehr

*) „Es ist gut, sehr gut, David!" soll Napoleon gesagt haben. „Sie haben meine Gedanken vollkommen errathen, Sie haben mich zu einem französischen Ritter gemacht. Ich weiß es Ihnen Dank, daß Sie zukünftigen Jahrhunderten den Beweis der Zuneigung überliefern, den ich derjenigen geben wollte, welche mit mir die Mühen der Herrschaft theilt." Nach diesen Worten ging die Kaiserin Josephine näher heran, sich zur Rechten des Kaisers haltend. Dieser trat zwei Schritte auf David zu, lüpfte den Hut ein wenig und, sich leicht verbeugend, sagte er mit stark erhobener Stimme: „David, ich grüße Sie!" — So erzählt Delecluze.

**) Grenzboten a. a. O. Seite 502.

laue Aufnahme. David selbst mochte fühlen, daß er sich auf einen Boden begeben hatte, auf dem er keinen Halt gewinnen konnte. Er überließ deßhalb hinfort seinem Schüler Gros die Sorge für die malerische Verherrlichung des Kaiserreichs und kehrte zu seinem vernachlässigten Leonidas zurück. Die Vollendung dieses Bildes fällt in das Jahr 1813, in eine Zeit also, wo das Kriegsunglück des Kaisers und seiner Armeen das Interesse an Kunstwerken weit hinter die Besorgnisse und Befürchtungen für Leben und Eigenthum zurückdrängte.

Auch David wurde tief in seinem Herzen beunruhigt, nicht nur weil er persönlich dem Kaiser ergeben war, sondern weil auch das Wohl und Wehe seiner Kinder durch die Wendung der Dinge berührt wurde; denn seine beiden Söhne bekleideten Staatsämter und seine beiden Töchter waren an Generäle der kaiserlichen Armee verheirathet. Indeß verlief das Jahr 1814 ohne seine schlimmsten Befürchtungen zu erfüllen. David zog sich wie viele Gesinnungsgenossen ganz ins Privatleben zurück. Erst das Jahr 1815 trieb ihn als Unterzeichner der Actes additionels, welche die Bourbons vom Throne ausschlossen, in die Verbannung.

Seit 1816 lebte er in Brüssel, wohin ihm eine große Anzahl seiner Schüler folgte. Vergebens bemühte sich Friedrich Wilhelm III. den Meister zur Uebernahme des Directorats der Berliner Akademie zu bewegen. Berühmte Männer, wie Alexander von Humboldt, vereinigten ihre Ueberredungskunst mit den Bitten schöner Frauen, um dem Wunsche des Königs geneigtes Ohr zu verschaffen. David lehnte alle Anerbietungen in höflicher aber entschiedener Weise ab.

Während der Jahre seines Exils entstanden noch viele Gemälde von seiner Hand, vorzugsweise Portraits und einige mythologische Darstellungen, die jedoch schon sehr deutlich die Abnahme seiner künstlerischen Fähigkeiten erkennen lassen. Die öffentliche Theilnahme und Bewunderung folgte dem Verbannten bis an das Ende seiner Tage. Er starb in Brüssel am 29. December 1825.

Anne-Louis Girodet-Trioſon.

(1767—1824.)

Eins der größten Verdienſte, welches ſich David um die Kunſt ſeines Vaterlandes erwarb, war die Gründung einer Schule, in welcher ſich jedes Talent, frei von akademiſchem Zwange und ungeſtört durch pedantiſche Vorſchriften, ſeiner Eigenthümlichkeit gemäß entwickeln konnte. Die Richtung des Meiſters beſtimmte zwar im Grunde auch die Richtung der Schüler, ja ſelbſt — wie es gewöhnlich zu geſchehen pflegt — die Rivalen, welche außerhalb der Schule ſtanden, folgten halbwillig dem Zuge der Zeit und componirten und malten — den einzigen Prud'hon vielleicht ausgenommen — im Sinne und Geiſte des neubegründeten Claſſicismus. Aber die ſtrenge Weiſe des Lehrers, die Herbigkeit und unzarte Schärfe, mit welcher er einen ergreifenden, mit den Zeitideen ſympathiſchen Inhalt in ſchöner Form auszuprägen ſuchte, milderte ſich bei den Schülern immer mehr und mehr. Der pathetiſche Stoff, obwohl noch lange vorwiegend, war nicht mehr der einzige, der Künſtler und Publicum anzog, und als das Kaiſerthum, von romantiſchen Ideen beeinflußt, ſich als eine neue Auflage der Monarchie Karls des Großen zu geriren begann, da wollte die Verherrlichung ſittenſtrenger Römer, heldenmüthiger Griechen keinen rechten Anklang mehr finden. Die Neuzeit hatte ihre eignen Helden und ihr eignes Heldenthum. Das von Siegesruhm trunkene Frankreich mochte bei der Verbildlichung ſeiner eigenen Großthaten lieber weilen, als bei den weit entfernt liegenden Heldengeſtalten der alten Welt.

Neben der gewiſſermaßen officiellen Kunſt, die unmittelbar vom Geiſte der Zeit inſpirirt wurde, gewannen aber auch unabhängige Beſtrebungen, gewann die freie Poeſie wieder offenes Feld. Das Gedanken- und Gefühlsleben der Menſchen wurde wieder vielſeitiger, nachdem man aufgehört hatte,

sich lediglich in enger Beziehung zum Staatswesen zu wissen und zu fühlen. Heilige Geschichte, Legende, Sage und Dichtkunst öffneten von Neuem ihre Pforten, um der Malerei Zugang zu ihren Schätzen zu gewähren. So gelangte die malerische Phantasie wieder zu Stoffen und Motiven, die ihrem Wesen mehr entsprachen als die plastische Bestimmtheit und Abgeschlossenheit der Davidschen Heroen. Der wohlthätige Einfluß der strengen Schulzucht in Bezug auf Formvollendung und ernste Auffassung erwies sich gleichzeitig nachhaltig genug, um die Kunst vor einem Rückfall in hohle Manier, decorative Bravour und leichtfertige Virtuosität zu bewahren.

Von den zahlreichen Schülern Davids können wir nur die bedeutendsten und unter diesen nur die drei ältesten berücksichtigen, deren geistige Entwickelung noch großentheils in das vorige Jahrhundert fällt: Girodet, Gérard, Gros.

Anne-Louis Girodet de Roussy, geboren 1767 zu Montargis, kam in jungen Jahren nach Paris, wo er im Hause seines Oheims, eines Arztes Namens Trioson, erzogen wurde. Dieser adoptirte den frühverwaisten talentvollen Knaben, der deshalb den Doppelnamen Girodet-Trioson führt. In der Schule Davids gebildet, ging er 1789 als königlicher Pensionär nach Rom. Gleich das erste Bild, welches er von dort nach Paris sandte, kam einem halben Abfall von der Richtung seines Lehrers gleich. Es stellte Endymion dar, welcher ausgestreckt im Walde schlummert; der Liebesgott, als Zephyr erscheinend, biegt die Zweige des Gesträuches zurück, so daß der volle Strahl des Mondes (der Kuß Dianens) auf den schönen Jüngling fällt (jetzt im Louvre).

Das Bild mit seinen rein malerischen Motiven, seiner in der poetischen Stimmung gipfelnden Wirkung machte schon in Rom, wo es Girodet ausstellte, einiges Aufsehen. Er selbst war sich am besten bewußt, daß er sich von David abgewandt, denn er schrieb bei dieser Gelegenheit an seinen Adoptivvater: „Was mir am meisten Vergnügen macht, ist, daß nur eine Stimme darüber ist, daß ich in nichts meinem Lehrer David gleiche!“ Und doch war er im Irrthum; denn die harte Ausprägung der Form in diesem Bilde kommt auf Rechnung der Schule. Diese ist es auch, welche das Süßliche der Empfindung, woran die Darstellung leidet, noch widerwärtiger macht, weil die weiche träumerische Stimmung unvermittelt der harten Form gegenübersteht.

In seinem zweiten Werke, Hippokrates weist die Geschenke des Artaxerxes zurück, suchte er sich wieder der Schule zu nähern, indeß

mit geringem Glück, da die Scene nicht weniger theatralisch gedacht ist als der Schwur der Horatier, aber ohne den Schwung und das Feuer Davids.

Im Januar 1793 war Girodet Zeuge des Sturms auf die französische Akademie in Rom, welcher auf Anstiften der Geistlichkeit von wüthenden Volkshaufen ausgeführt wurde, nachdem der französische Gesandte das Lilienwappen durch das Wappen der Republik hatte ersetzen lassen.*) Wie durch ein Wunder entrann er dem Tode, da er mit einigen anderen tollkühnen Kunstgenossen bis zu dem Augenblicke seine Staffelei nicht verlassen hatte, wo die wilde Rotte auf das Gebäude anstürmte. Er entkam glücklich nach Neapel. Von hier trieb ihn das Erscheinen der Englischen Flotte im August 1793 nach Venedig, wo er sich indeß als Franzose damals auch nicht ganz sicher fühlte. Er blieb über ein Jahr in der Lagunenstadt. Eines Tages wurde er hier plötzlich verhaftet. Auf energische Reclamationen des französischen Geschäftsträgers wieder freigelassen, wandte er Venedig unwillig den Rücken und ging über Florenz nach Genua. Nach fünfjähriger Abwesenheit traf er sodann im Jahre 1795 in Paris wieder ein und schlug, wie alle officiell begünstigten Künstler, im Louvre sein Atelier auf.

Girodet war einer von den Menschen, welche das Originelle im Absonderlichen suchen. Er strebte nach dem Seltsamen, Geheimnißvollen und muß in sofern als der Vorläufer der romantischen Schule gelten, die mit Géricault in den zwanziger Jahren das Uebergewicht erhielt. Er arbeitete langsam und führte die Details bei einzelnen Bildern oft mit miniaturartiger Genauigkeit aus, namentlich glänzenden Schmuck und Blumen. In Paris kam er rasch zu großem Ansehen, vorzugsweise im Portraitfache. Seine Bildnisse bekunden eine geistvolle Auffassung und zeigen sein Talent von der besten Seite, während seine meisten Figurenbilder mit ihrer gesuchten Wirkung in den Motiven sowohl, wie in der Licht- und Linienführung wahre Mißgeburten sind, trotz aller Vollendung des Einzelnen. Der Vorliebe für das Nackte und für antike Gewandung blieb Girodet treu; aber er suchte, das Nackte lieber bei weiblichen und kindlichen Figuren auf und gewährte dabei gern seiner Neigung zum Sinnlich-Reizenden freies Spiel. Doch läßt seine eigenthümlich frostige und glatte Färbung das Gefühl kalt, so daß seine gut modelirten Göttinnen, Halbgöttinnen und

*) Eine sehr lebendige Schilderung dieses Ereignisses findet sich in der Correspondenz des Malers veröffentlicht in seinen: Oeuvres posthumes. Paris 1829.

Nymphen kaum lebhafter auf die Sinne wirken als Marmor- oder Porzellanfiguren.

Die tollste Verirrung seiner Phantasie bekundet sein Versuch die nebelhafte Gestaltenwelt Ossians malerisch zu verwerthen, und zwar in einer Gedankenverbindung mit der Zeitgeschichte. Es ist bekannt, daß Napoleon eine besondere Liebhaberei für die angeblichen Gesänge des keltischen Barden an den Tag legte. Dieser Umstand bestimmte Girodet und seinen Rivalen Gerard, mit welchem er gemeinsam die Ausschmückung eines Saales im

Endymion. Nach Girodet.

Schlosse Malmaison übernommen, den Stoff zu ihren Gemälden bei dem Pseudo-Ossian zu suchen. Ohne Umstände verpflanzte Girodet die keltischen Helden auf den Boden der skandinavischen Mythe; ja, sogar die antike Victoria oder Nike mußte es sich gefallen lassen, auf dem wunderlichen nordischen Olymp die Honneurs zu machen. Das Gemälde stellte den Palast Odins dar, in welchem die Schatten der gefallenen französischen Krieger, von der Siegesgöttin geführt, von Fingal, seinen Söhnen und Kampfgenossen empfangen werden (jetzt in der Leuchtenberg'schen Galerie zu München). Diese Absurdität war auch den Franzosen zu groß und als

das Gemälde von dem die Fama lange geheimnißvoll geflüſtert hatte, enthüllt war, fand er nur ſehr wenige Bewunderer aber viele Spötter.*) Girodet tröſtete ſich indeſſen über das Fiasco mit dem huldvollen Lächeln Napoleons welcher mit ſeiner Leiſtung ſehr zufrieden ſchien.

Um die Scharte auszuwetzen, nahm er ſich vor, in ſeinem nächſten Werke den Pariſern etwas ganz Erſtaunliches zu bieten. Er hielt die Kunſtfreunde lange in Spannung, bis er im Jahre 1806 ſeine Scene aus der Sindfluth ausſtellte, ein gräuliches Gemälde (im Louvre), hart, eckig in der Compoſition, fratzenhaft im Ausdruck, widrig in den Motiven, nur darauf angelegt, die Seele des Beſchauers mit Entſetzen zu packen und die Haut ſchaudern zu machen. Und dieſe Ausgeburt einer nahe an den Grenzen des Wahnwitzes angelangten Phantaſie erhielt im Jahre 1810 den von Napoleon geſtifteten zehnjährigen Preis, während Davids Sabinerinnen ſich mit einer ehrenvollen Erwähnung begnügen mußten, — gewiß ein verſtändliches Zeichen der Zeit, und ein Hinweis auf die romantiſche Zukunft, die an der Poeſie des Fürchterlichen und Grauenvollen — an Delacroix und Victor Hugo — mehr Gefallen fand als an der keuſchen Formſchönheit der Claſſiciſten.

Man hätte denken ſollen, Girodet würde nun dieſen mit ſo vielem Erfolg betretenen Weg eingehalten haben. Mochte ihm nun das äſthetiſche Gewiſſen keine Ruhe laſſen, mochte er fürchten, ſich in dieſer Richtung nicht mehr überbieten zu können, oder war es ihm abermals um eine Ueberraſchung zu thun, — kurz, das nächſte Werk des Unberechenbaren, welches im Salon von 1808 erſchien, zeigte eine entſchiedene Rückkehr zu dem

*) Girodet, der ſelbſt David vor der Vollendung des Gemäldes von ſeinem Atelier fern hielt, war natürlich geſpannt, was ſein Lehrer über die Compoſition urtheilen werde. Mit einem ihm eigenthümlichen Uebermaß von Höflichkeit empfing er zur beſtimmten Zeit den verehrten Meiſter. Dieſer aber blieb lange ſchweigend vor dem Bilde ſtehen, nach und nach alle Theile deſſelben mit den Augen prüfend. Endlich — um nur etwas zu ſagen — unterbrach er die für Girodet peinliche Stille mit einigen lobenden Worten, welche auf die Ausführung Bezug nahmen. Vergebens verſuchte Girodet das Geſpräch auf den Inhalt des Bildes, auf die Compoſition zu bringen. Als David zuletzt nicht mehr ausweichen konnte, ſagte er in einem Tone, als wolle er ſeine Gedanken kurz zuſammenfaſſen: „Meiner Treu', mein lieber Freund, ich muß es nur geſtehen, aus dieſer Malerei da finde ich mich nicht heraus; nein, mein beſter Girodet, wahrhaftig, ich finde mich nicht heraus.“ Damit verabſchiedete er ſich kurz von dem betretenen Künſtler. Als David die Treppe hinabgeſtiegen war und wieder den Hof des Louvre erreicht hatte, meinte er zu ſeinem vertrauten Schüler Etienne, der ihn begleitete: „Girodet iſt ein Narr! — er iſt ein Narr, oder ich verſtehe nichts von der Kunſt der Malerei. Das ſind ja Figuren von Kriſtall, die er uns gemalt hat. Schade! Mit ſeinem ſchönen Talente begeht dieſer Menſch lauter Thorheiten!“ (Delecluze a. a. O. S. 266.)

Formenadel der Davidschen Schule. Der Inhalt — das Begräbniß der Atala (im Louvre) — gehörte freilich einer anderen Geschmacksrichtung an und appellirte an weichere Empfindungen. Bei der Begeisterung, welche damals für die Dichtung Chateaubriands herrschte, mußte das Gemälde die Gemüther tief ergreifen. Girodet gab den Ton stiller, unsäglicher Wehmuth so voll und rein wieder, daß der Moll-Accord dieses Bildes in dem Herzen des Beschauers auf lange Zeit nachklingt. Prächtig ist die Gestalt des Pater Aubry mit dem Ausdruck stummer Resignation, voll edler Anmuth der leicht verhüllte Körper der schönen Atala; weniger befriedigt die Figur des Chactas, dessen nackte Körperformen für die zarte, elegische Stimmung zu streng akademisch und zu muskulös erscheinen.

Gleichzeitig stellte Girodet eine modern-historische Composition aus, um gegen seinen Mitschüler Gros in die Schranken zu treten: Napoleon empfängt die Schlüssel von Wien (in Versailles). Diesem folgte 1810 der Aufstand zu Kairo (ebenda). Doch erreichte er in beiden Werken weder die Mannigfaltigkeit der Handlung, noch die lebensvolle Naturwahrheit, welche die Werke seines Rivalen auszeichnen. Es fehlt diesen Schöpfungen der echt heroische Zug, die wahre historische Größe, die über das Detail des Vorgangs hinweg zu einem bedeutsamen Gesichtspunkte führt. Hier empfindet man noch mehr als bei einfacheren Situationen den Mangel poetischer Inspiration und die kühle Berechnung, welche mühsam aus dem Einzelnen das Ganze bildet, statt aus vollem Holze zu schneiden.

Der „Aufstand zu Kairo" war das letzte bedeutende Werk Girodets. Unter der nervösen Erregtheit seines Gemüths litt auch seine Gesundheit, zumal da er sich kaum einige Stunden der Nachtruhe gönnte. Zu seinem Künstler-Ehrgeiz gesellte sich seine Sucht auch als Schriftsteller und Dichter sich einen Namen zu machen. Er versuchte sich in Nachahmungen der Lyriker und Epiker Griechenlands und Roms, eines Anakreon, Catull, Virgil, Musäos u. s. w. Bis zum Jahre 1818 lieferte er fast Nichts als Zeichnungen, welche Stoffe aus antiken Dichtungen behandelten, die er in Versen übersetzt hatte. Außer einem Gedichte, „der Maler", schrieb er Abhandlungen über die Grazie, die Regeln der Composition und über das Genie. Weder jenes noch diese trugen ihm die erhofften literarischen Lorbeern ein.

Seit dem Jahre 1812 durch Beerbung seines Adoptivvaters zu Reichthümern gelangt, verfiel er auf allerlei sonderbare Liebhabereien. Bald sammelte er altes Hausgeräth aus früheren Jahrhunderten, bald aus-

geſtopfte Vögel, bald Proben von Kleiderſtoffen. In manchen Dingen war er geizig bis zum Exceß. So trug er in ſeinem Hauſe, welches er eigens für ſich gebaut, aber, ärgerlich über die verſchiedenen Handwerker, faſt ganz in dem Zuſtande ließ, in welchem es die Maurer und Zimmerleute verlaſſen, einen alten abgeriſſenen Anzug, der ihm das Ausſehen eines Wilden

Pygmalion. Nach Girodet.

gab. Bei Gelegenheit konnte er aber auch in der Freigebigkeit kein Maß finden, wie er denn z. B. einem von Hagelſchlag ſchwer betroffenen Pächter, der ihn um eine Unterſtützung anging, auf einmal zwanzigtauſend Francs ſchenkte.

Die letzten Gemälde Girodets vom Jahre 1818 bis zu ſeinem Ende ſind Erzeugniſſe einer ſchwindenden Kraft, meiſt allegoriſchen und mythelo-

giſchen Inhalts, weichlich und ſüßlich in der Empfindung wie ſein Endymion. Am meiſten Anerkennung fand unter dieſen letzten Früchten ſeines Geiſtes die 1819 vollendete Darſtellung des Bildhauers Pygmalion, vor deſſen Augen die von ihm geſchaffene Statue der Galathea ſich plötzlich belebt. Derſelben Zeit gehört auch die toilettemachende Venus im Städtiſchen Muſeum zu Leipzig an, die wie die Galathea im künſtlichen Lichteffect die Reize ihres graziöſen aber marmorkalten Körpers zur Schau bietet.

Seit Jahren kränkelnd war der eigenſinnige Mann nicht zu bewegen, ſeine Lebensweiſe nach dem Rathe der Aerzte einzurichten. Umſonſt war das Zureden ſeiner Freunde, unter denen ſein Mitſchüler Gros ihm am nächſten ſtand. Als ſein Leiden in eine bösartige Krankheit ausartete, mußte er ſich einer ſchmerzhaften Operation unterziehen, an deren Folgen er im December 1824 ſtarb.

François Gérard.

(1770—1837.)

Strenger als Girodet folgte Gérard der Linie, welche David in seiner Kunstweise eingehalten. Ein nobler, auf das Große gerichteter Sinn offenbart sich in allen seinen Schöpfungen, ein ernster Geist, einfach edel, spricht aus den mannigfaltigen Gebilden seiner Palette, aber auch er findet im Linienzuge nicht mehr sein einziges oder vornehmlichstes Ausdrucksmittel. David rückte seine Gestalten ganz aus der menschlichen Sphäre hinaus in die Region des absolut Heldenhaften; Gérard leiht den seinigen ein Herz, was auch noch von anderen Empfindungen als der heroischen Ekstase bewegt werden kann. Er ist kein Freund der dramatischen Action, der hastig zufahrenden und ausgreifenden Bewegungen und sucht den Schwerpunkt der Darstellung auf den physiognomischen Ausdruck zu werfen. Dabei ist sein Gefühl für das Malerische viel mehr entwickelt; ja, die malerische Zuthat, mit welcher er Portraitstücke in ganzer Figur, nach Art van Dycks, zu umgeben liebte, gewinnt oft eine Bedeutung, die der Aufgabe der Bildnißmalerei nicht mehr entspricht*). In der farbigen Aus-

*) Die Thätigkeit Gérards wurde bis zur Restauration vornehmlich durch Portraitmalen in Anspruch genommen. Das einfache Bildniß sagte ihm aber auf die Dauer nicht zu, weshalb er gern aus einer oder mehreren Portraitfiguren ein „Bild" zu machen suchte, welches als Composition Anspruch auf selbständigen Kunstwerth erhob. Um die Aufträge auf Portraits zurückzudrängen, hielt er die Preise sehr hoch und ließ sich dieselben ebenso theuer bezahlen wie historische Compositionen ähnlicher Größe. Lebensgroße Bildnisse in ganzer Figur wurden ihm mit 10,000 und 12,000 Fr. bezahlt und er machte im Preise keinen Unterschied, gleichviel ob Könige oder Privatleute die Besteller waren. Trotz alledem erreichte er seinen Zweck nicht und mußte seine Neigung zu freien Kunstschöpfungen widerwillig zurückdrängen, um den Anforderungen, welche die Fürsten und Großen an den Bildnißmaler stellten, gerecht zu werden.

führung geht er delikater und sorgfältiger zu Werke als David; seine Färbung ist wahrer und ergeht sich oft in tief-warmen und satten Tönen, ohne sich jedoch zu Brillianz und Reichthum zu entwickeln.

In den wenigen großen Compositionen seiner besten Zeit schlägt zwar auch die kühle Reflexion durch, welche die Anordnung bestimmte; doch schaltet Gérard mit ungleich größerer Freiheit und Sicherheit als sein Lehrer im Reiche der Phantasie und ist nicht verlegen um Motive und charakteristische Episoden, in denen die Grundidee des Bildes ausklingt.

Der Vater unseres Künstlers stand als Intendant in Diensten des Cardinals von Bernis, welcher eine Reihe von Jahren den Gesandtschafts-posten am päpstlichen Hofe bekleidete, und nahm in Rom eine Italienerin zur Frau. Diesem Umstande verdankt Gérard, daß er, in der ewigen Stadt geboren (1770), dort die ersten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. Nach Frankreich zurückgekehrt, verschaffte ihm der Vater durch Connexionen einen Platz in der königlichen Kunstschule, welche er anderthalb Jahr be-suchte. Nachdem er eine Zeit lang bei dem Bildhauer Pajou, später bei einem Maler, Namens Brenet gewesen war, ohne sonderliche Fortschritte gemacht zu haben, trat er in das Atelier Davids ein, in welchem er bis zum Tode seines Vaters (1789) verblieb.

Es war ein dorniger Pfad, auf welchem sich Gérard bis zur Höhe seines Ruhmes emporarbeiten mußte. Seine Eltern waren nicht in der Lage, ihn unterstützen zu können, und seine Hoffnungen auf den römischen Preis, um welchen er sich zweimal bewarb, schlugen fehl. Das zweite Mal ward sein Mitschüler Girodet ihm vorgezogen. Im folgenden Jahre begleitete er seine Mutter nach Rom, mußte aber nach einjährigem Aufent-halt nach Paris zurückkehren, um die von Gefahr bedrohten Reste des elterlichen Vermögens zu retten. Seine Bemühungen hatten aber nicht den erhofften Erfolg. Kurze Zeit darauf starb auch seine Mutter und ver-setzte ihn, als Aeltesten der Familie, in die schwere Lage, für den Unterhalt von zwei jüngeren Geschwistern und für die noch junge Schwester seiner Mutter sorgen zu müssen. Trotz seiner Mittellosigkeit hatte er doch den Muth die letztere zu heirathen und sich in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft den äußersten Entbehrungen auszusetzen.

Der erste, der sich seiner annahm und der einzige, dem er sich anver-trauen mochte, war sein Lehrer David. Dieser beschäftigte ihn bei der Ausführung einiger Bilder, und auf solche Weise eingeführt, erhielt er, nachdem er in dem ausgeschriebenen Concurs gesiegt, vom Convent den

Auftrag zu einer Darstellung der Sitzung vom 10. August, für welche ein Preis von 20,000 Francs ausgeworfen war. Aber auch diese erste Aussicht auf eine lohnende Beschäftigung wurde bald zu Wasser. Das Bild kam, wie Davids Schwur auf dem Ballhause, nicht über die Skizze hinaus. Der stürmische Gang der Revolution machte den Gegenstand wie den Auftrag rasch vergessen.

Kurze Zeit darauf verfiel Gérard der Conscription und hätte die Palette mit der Muskete vertauschen müssen, wenn nicht wiederum David der Retter in der Noth gewesen wäre. Auf Betreiben seines Lehrers wurde er zum Mitglied des Revolutionstribunals ernannt. So sehr ihn persönlich grade dieses Amt anwiderte, so mußte er doch gute Miene zum bösen Spiel machen. Der Theilnahme an den Sitzungen des blutigen Gerichtshofs suchte er so viel als möglich durch Vorgeben von Krankheit auszuweichen. Man sah ihn deßhalb im Louvre, wo ihm ein Atelier und einige Zimmer zur Wohnung eingeräumt waren, zu jener Zeit nie anders als auf Krücken hinkend die Treppen hinabsteigen.

Zum Glück eröffnete sich ihm damals eine regelmäßige Erwerbsquelle durch die illustrirten Verlagsunternehmungen der berühmten Firma der Gebrüder Didot. Nach und nach lieferte er die Kupfer zum Virgil, zu Racine, zu Lafontaine's Psyche und anderen Werken, welche zwischen 1794 und 1800 herauskamen.

Schon längst hätte Gérard gern in einem großen Gemälde von seinem Talente öffentliches Zeugniß abgelegt. Seine Sorge für die nächsten Bedürfnisse des Lebens ließ ihn aber nicht zu einem Unternehmen kommen, welches viel Zeit erforderte und vielleicht von problematischem Erfolge war. Ohne die hingebende Freundschaft seines Mitschülers Isabey*) hätte er vielleicht noch manches Jahr in halber Dunkelheit verbringen können, da die Zeiten der Kunst nicht günstig waren. Isabey gab ihm den Auftrag, den erblindeten Belisar darzustellen, wie er nach der Sage den Knaben, der ihm als Führer gedient, auf seinen Armen todt nach Hause trägt. Der Preis wurde nicht nur voraus bezahlt, sondern der edelmüthige Besteller, der das vollendete Bild zu einem weit höheren Preise verwerthete, ließ nicht nach, bis Gérard auch den Mehrbetrag dafür angenommen.

*) Jean Baptiste Isabey (1767—1855) machte sich als Portrait- und Miniaturmaler einen geachteten Namen. Er erfand eine eigenthümliche Manier, mit schwarzer und weißer Kreide zu arbeiten, die nach ihm benannt wurde.

Der Belisar (jetzt in der Galerie Leuchtenberg) hat Gérards Namen populär und in aller Welt bekannt gemacht. Und mit Recht; denn es ist eine Schöpfung aus einem Gusse, groß gedacht, herrlich ausgeführt. Das Bild spricht durch Ausdruck und Stimmung lebendig zum Herzen und erfreut das Auge durch die Schönheit der Zeichnung, den edlen Zug der Linien. Das stumme Pathos der Composition redet eine mächtige Sprache. Zu dem schnöden Undank, zu der Grausamkeit der Menschen hat sich noch die herzlose Hand des Schicksals in Gestalt einer giftigen Natter gesellt, um den unschuldig Leidenden seines letzten Lebenstrostes zu berauben. Man sollte glauben, auch der Stärkste müßte solchem Leid und Herzensweh erliegen; aber mit wahrer Seelengröße sieht man den Helden auch das letzte Ungemach auf sich nehmen. Mit dem Stabe tastend sucht er ungebeugt in stolz-aufrechter Haltung den einsamen Pfad, während am Horizont das Licht des Tages schon verlöscht und die Nacht hereinbricht. Die Abendbeleuchtung erhöht die düster-ernste Stimmung des Ganzen. Vor den Augen und im Herzen der großen Feldherren haben sich düstere Schatten gelagert und der scheidende Tag mahnt den Beschauer an die ganze Größe seines Unglücks.

Der Belisar erschien auf dem Salon von 1795 und fand große Anerkennung. Fast noch größeren Erfolg, wenigstens im Bezug auf sein materielles Fortkommen, hatte das lebensgroße Portrait seines Freundes Isabey in ganzer Figur mit dem Töchterchen an der Hand, welches er 1796 ausstellte. Die schlichte Wahrheit der Darstellung und die frappante Aehnlichkeit des bekannten Künstlers gaben ihm als Portraitmaler ein hohes Ansehen, sodaß er fortan mit Bildnißmalen vollauf zu thun hatte und mit steigendem Ruhme auch seine Anforderungen erhöhen konnte. Was ihn äußerlich begünstigte, war seine Anlage zum Weltmann. Sehr bald holte er das, was bei seiner Erziehung vernachlässigt war, seit er in bessere Verhältnisse gekommen, nach. Er lernte sich mit Leichtigkeit in der Gesellschaft bewegen und wußte Ton und Unterhaltung der Eigenthümlichkeit der Personen, mit denen er verkehrte, geschickt anzupassen. Eifrig und mit leichtem Erfolge bemüht, sein Wissen zu erweitern, galt er für einen vielseitig gebildeten Mann und wurde, auch im Aeußeren von der Natur begünstigt, in den Kreisen der vornehmen Welt bald eine gern gesehene Erscheinung. Talleyrand fand an ihm alle Eigenschaften, die zu einem Diplomaten befähigen. Gérard war jedoch kein Freund der steifen Etikette, und wenn er auch ceremoniöse Umgangsformen mit großer Gewandtheit

und chevalereſker Sicherheit handhabte, ſo fühlte er ſich doch nirgends glücklicher als in ſeinen vier Pfälen an der Staffelei oder mit der Lectüre eines ſeiner Lieblingsſchriftſteller beſchäftigt behaglich ausgeſtreckt auf ſeinem Kanapee. Alle Mittwoch pflegte er Geſellſchaft bei ſich zu haben,

Beliſar. Nach Gérard.

anfangs, auch als es ihm noch ſehr trübe erging, nur wenige Freunde. Nach und nach aber wurde die Geſellſchaft größer und zuletzt erfreute ſich die Mittwochsſoiree bei Gérard, wo jeder Etikettezwang ſtreng verpönt war, als Vereinigungspunkte für die Vertreter der Bildung, der Wiſſen-

ſchaft und Kunſt eines ſolchen Rufes, daß es als eine beſondere Gunſt erachtet wurde, dort eingeführt zu ſein.

Mit dem Bilde, welches dem Beliſar (1798) folgte, hatte Gérard indeß kein Glück. Es ſtellte Eros dar, welcher der Pſyche den erſten Kuß auf die Stirn drückt (im Louvre). Für dieſes wie für ähnliche idylliſche Motive (Daphnis und Chloë, die drei Lebensalter) konnte er den rechten Ton nicht finden. Er bemühte ſich naiv zu ſein und wurde ſüßlich, kalt und matt im Ausdruck. Die Zärtlichkeit des Gottes der Liebe, deſſen Stellung nicht einmal ſchön gedacht iſt, iſt von affectirter Zurückhaltung, während Pſyche, als ob es ſich etwa ums Toilettemachen handele, ziemlich gleichgültig zum Bilde hinausſchaut.

Seit 1799 trat Gérard in Beziehung zu der zukünftigen Kaiſerfamilie Frankreichs. Er malte Madame Bonaparte, ein Gemälde, welches nicht weniger bewundert wurde als das Bildniß der ſchönen Frau Recamier,*) die mit David, weil dieſer ihren Fuß in ſeiner nackten Schönheit malen wollte,**) ſich entzweit und deßhalb ſich an Gérard gewandt hatte. Von dieſer Zeit an begann die Glanzperiode im Leben und Wirken unſeres Künſtlers. Faſt alle Männer und Frauen von Namen und Diſtinction, welche nach Paris kamen, vertrauten ihr Conterfei der Hand des berühmten Meiſters an, und es mag wenig regierende Häupter des damaligen Europa's geben, die nicht den „Maler der Könige," der ſich auch wie Tizian ein König der Maler nennen konnte, mit ihrem Beſuche beehrt hätten. Wir erwähnen nur das Bild des Kaiſers im Krönungsornate (1805) und das der Kaiſerin Joſephine (1807). Im Jahre 1814, als die Alliirten in Paris eingerückt waren, wurde der Zudrang der Fremden ſo groß, daß Gérard eine Anzahl Gehilfen annehmen mußte, um alle Aufträge zu bewältigen. Es iſt daher begreiflich, weßhalb manches Portrait aus dieſer Zeit die Erwartungen nicht erfüllt, welche man einer Gérard'ſchen Arbeit entgegenzutragen pflegt.

Im Jahre 1810 trat Gérard, der einige Jahre früher bei der Dekoration des Schloſſes Malmaiſon erfolgreich mit Girodet gewetteifert hatte, als Rivale ſeines Mitſchülers Gros auf. Er ſtellte im Salon ſeinen

*) Auf Grund dieſes Bildes, welches in Beſitz des Prinzen Auguſt von Preußen gelangte, ernannte die Berliner Akademie den Maler ohne Scrutinium durch einſtimmige Acclamation zu ihrem ordentlichen Mitgliede.

**) Das unvollendete Bild Davids befindet ſich im Louvre.

Napoleon während der Schlacht bei Austerlitz aus. Eben ist die siegreiche Entscheidung erfolgt. Der Kaiser hält, umgeben von seinem Generalstabe, das Ganze beherrschend, auf einer Anhöhe, mit dem Ausdruck der Ruhe und Sicherheit des Ausgangs harrend. Da sprengt General Rapp im Galopp heran, gefolgt von Offizieren und Bannerträgern, in deren Mitte der gefangene General Repnin erscheint, und meldet die Flucht der russischen Garde; im Vorgrunde Gefallene nnd Verwundete, Kriegsgeräth u. dergl., zur linken Fernsicht auf das von der Sonne überstrahlte Schlachtgefilde. Die Anordnung der beiden Hauptgruppen der ruhig harrenden mit dem Kaiser an der Spitze und der stürmisch bewegten, siegesfrohen Reiterschaar ist vortrefflich erfunden, und die Wirkung des Bildes, trotz der etwas stumpf braunen Färbung, eine mächtig ergreifende. Den Auftrag zu diesem Gemälde verdankte Gérard der Gunst der Kaiserin Josephine, die ihn zu ihrem „premier peintre“ ernannt hatte. Es war für den Plafonds des Saales bestimmt, in welchem der Staatsrath sich versammelte. Aus diesem Grunde gab ihm Gérard noch eine allegorische Zuthat, um den monumentalen oder idealen Charakter seines Werkes schärfer auszuprägen. Er malte vier weibliche Figuren von kolossalem Maaßstab, die Geschichte, die Poesie, Sieg und Ruhm, welche über ihren Häuptern ein aufgeschlagenes Buch halten; das sichtbare Blatt desselben zeigt die Schlacht von Austerlitz. Jene vier weiblichen Gestalten sind vielleicht das Großartigste, was Gérard auf rein idealem Gebiete geschaffen hat. Sie befinden sich als Einzelbilder in Louvre, während das Schlachtbild in Versailles seinen Platz gefunden hat.

Wie David so befand sich auch Gérard unter den ersten Rittern des neucreirten Ordens der Ehrenlegion. Später wurde er von Napoleon in den Freiherrnstand erhoben und seit 1812 ward er Mitglied des Instituts. Der Uebergang vom Kaiserreich zur Bourbonenherrschaft scheint ihm nicht schwer geworden zu sein. Die Verbannung Davids gab ihm den nächsten Anspruch auf den freigewordenen Platz. Ludwig XVIII. ernannte ihn zu seinen ersten Maler und beauftragte ihn mit einer Darstellung Heinrichs IV. bei seinem Einzuge in Paris. Dies Gemälde, ausgestellt im Salon von 1817, sollte die Stelle, welche der Schlacht von Austerlitz bestimmt gewesen war, einnehmen, kam aber später ebenfalls nach Versailles. Auch dieses Werk Gérards zeichnet sich durch glückliche Erfindung und Anordnung und lebendige Schilderung des Vorgangs aus. Die Mitte des Bildes nimmt, auf seinem stolzen Rosse, gefolgt von geharnischten Rittern, der

König ein, dem der Magiſtrat von Paris ehrfurchtsvoll die Schlüſſel der Stadt darbietet; zur Rechten und Linken Gruppen von Bürgern, Herolden, Trompetern und ſich herandrängenden Frauen und Kindern. Die verſchiedene Art der Theilnahme jedes Einzelnen, je nach Alter, Stand oder nach der ihm zugetheilten Rolle, vom lauten Jubel bis zur ſtummen Ehrfurcht iſt vortrefflich ausgedrückt, und die Mannigfaltigkeit der Motive ſowohl wie die maleriſchen Trachten der Renaiſſance geben dem Auge des Beſchauers eine lange und feſſelnde Beſchäftigung.

Der Einzug Heinrichs IV., von dem ſich eine verkleinerte Wiederholung in Louvre befindet, war die letzte bedeutende Leiſtung des Meiſters. Er malte ſowohl für Ludwig XVIII. wie für Karl X. noch einige Hiſtorien, die der Verherrlichung der Bourbonen dienen ſollten, ſo Ludwig XIV., der ſeinen Enkel zum Könige von Spanien erklärt, Karls X. Krönung zu Rheims; doch ſcheint er vergebens nach Begeiſterung gerungen zu haben. Die nüchterne Zeit, mochte auch ihn ernüchtert haben.

Die Julirevolution war nicht nach ſeinem Geſchmack. Der Hofmaler der Bourbons war Legitimiſt geworden. Louis Philipp wollte ihm Rang und Titel erhalten, aber Gérard ſchlug die Gunſt in höflicher Form dankend aus.*) Dennoch wurde ihm die Verherrlichung des 31. Juli 1830 übertragen. Die weitläufige Compoſition (jetzt in Verſailles) ſtellt den Act dar, wo der Herzog von Orleans auf dem Stadthauſe ſich bereit erklärt, die Statthalterſchaft des Königreichs anzunehmen. Zu ſeinen letzten Schöpfungen gehören die vier allegoriſchen Figuren Vaterland, Gerechtigkeit, Ruhm und Tod in den Pendentifs des Pantheons (1832—1836).

Obwohl die romantiſche Schule ſeit den zwanziger Jahren die Anhänger des Klaſſicismus in den Hintergrund drängte, ſo ließ man Gérard doch überall mit Freuden den Vortritt. Seine angeborene Liebenswürdigkeit, die

*) „Der Titel eines erſten Malers des Königs, ſchrieb er an die Verwaltung des Muſeums, welche ihn unter dieſem Titel in ihrem Etat aufgeführt hatte, und die Beſoldung, welche Louis XVIII. mir mit der Verleihung jenes Ranges zu bewilligen geruhte, ſcheinen mir nicht recht im Einklang zu ſtehen mit der neuen Ordnung der Dinge. Ich habe keine Idee davon, was man in dieſer Hinſicht beabſichtigt; aber es würde mich in wirkliche Verlegenheit bringen, wollte ich eine Ehrenſtelle in Anſpruch nehmen, für welche es durchaus kein Privilegium giebt und welche mehr als jede andere von den Reformen, welche in Ausſicht genommen werden könnten, abhängig iſt. — Ich fürchte nicht, mein Herr, daß dieſe Zurückweiſung mir übel ausgelegt wird; ich darf mich ſogar verſichert halten, daß der König ſie ganz natürlich finden wird, inſofern ich mich glücklich ſchätze, daß Seine Majeſtät über meine Geſinnungen ganz außer Zweifel iſt.“

herzliche Theilnahme, mit welcher er jungen Talenten wie Ary Scheffer, Leopold Robert u. A. aufhalf und zu ihrer Förderung bereit war, auch wenn sie sich in anderen Richtungen als der seinigen entfalteten, seine edle Denkart, seine lautere Liebe zur Kunst, das alles waren Eigenschaften, die dem Greise, der sich überlebt, die höchste Achtung seiner Zeitgenossen sicherte.

Sein Fleiß und seine Freude am Schaffen erloschen auch im späten Alter nicht, nur körperliches Leiden hinderte ihn an der gewohnten Thätigkeit. Seine wankende Gesundheit hoffte er durch die Aachener Bäder zu kräftigen; doch war die Besserung nur von kurzer Dauer. Er starb in Paris am 10. Januar 1837.

Jean Antoine Gros.

(1771—1835.)

In der Kunstweise Gros' verschwinden die Reste des David'schen Idealismus bis auf kaum noch erkennbare Spuren. Gros war nur dann glücklich, wenn er aus dem vollen Leben der Gegenwart schuf und darauf ausging, der enthusiastischen Verehrung seiner Nation für den großen Kaiser einen lebendigen Ausdruck in der Sprache der Farben zu geben. Mehr als einmal freilich glaubte er auch seine Abstammung aus der Schule Davids bekunden und seinen Ruhm durch Behandlung antiker, ja selbst biblischer Stoffe erhöhen zu müssen. Solche Versuche verfehlten jedes Mal ihr Ziel, namentlich dann, wenn er auf zarte Motive (Sappho, in Begriff sich von dem Leukadischen Felsen zu stürzen) verfiel, die seinem naturalistisch gefärbten, auf den Ausdruck männlicher Thatkraft, auf das modern Heroische gerichteten Talente geradezu widerstrebten.

Der Sinn für das Heldenhafte und Gewaltige war ihm aus der Schule Davids überkommen. Diesen suchte er mit den Erscheinungen der Wirklichkeit zu vermitteln, und man muß gestehen, daß es ihm in seltener Weise gelang, im Feuer der Begeisterung die widerstrebenden Elemente zu verschmelzen. So lange die gehobene Stimmung der Nation aushielt, so lange war Gros der größte Maler Frankreichs. Als aber der kaiserliche Held vor dem Herrscher und Despoten zurücktrat, und vollends als das politische Leben seines Volkes mit der Restauration der Bourbons sich zur Alltäglichkeit verflachte, da versiegte auch für Gros der lebendige Strom der Poesie, der seine Phantasie befruchtete.

Den Romantikern, deren Periode er im Vereine mit Girodet einleitete, konnte er nicht Stand halten. Die Keime der Kunstweise eines Delacroix die oft mit schonungsloser Rücksichtslosigkeit gegen das Schönheitsgefühl das Princip materiellster Naturwahrheit zur Geltung bringt, sind schon in den Pestkranken von Jaffa und in einigen Schlachtfeld-Scenen des Meisters Gros sehr bestimmt angedeutet. Denselben Weg zu gehen mochte der alternde Künstler keinen Beruf fühlen. Mit getheilter Empfindung wandte er sich bald der antiken Sagenwelt, bald der modernen Geschichte zu, ohne sein Herz hier wie dort recht erwärmen zu können. Kein Wunder deßhalb, daß seine späteren Schöpfungen bald an äußerlichem Pathos leiden, bald affectirt und manierirt erscheinen. Er selbst, der sich an seinem in besserer Zeit errungenen Rufe nicht genügen lassen wollte, war unglücklich über die Gleichgültigkeit und noch mehr über das Mißfallen, welches eine jüngere Generation den Werken seines Alters gegenüber bekundete. Er wollte nicht erkennen, daß seine Zeit vorüber sei. Voll Ingrimm über die vermeintliche Schmach, die ihm eine freimüthige Kritik angethan, endete er sein Leben durch Selbstmord.

Jean Antoine Gros war der jüngste in dem frühsten Schülerkreise, den David im Atelier der Horatier um sich vereinigte. Sein Vater, ein untergeordneter Portraitmaler, befand sich nicht in den besten Verhältnissen und suchte mit aller Mühe soviel zu erschwingen, um den Sohn in die David'sche Schule schicken zu können, in welche dieser im Jahre 1785 eintrat. Anfangs zeigte Gros kein außergewöhnliches Talent und entwickelte sich nur langsam. Vergebens bemühte er sich im Jahre 1792 um den römischen Preis und verlegte sich dann, um seinen Unterhalt zu gewinnen, auf die Portraitmalerei. Seinem hochstrebenden Geiste wollte aber das Bildnißmalen auf die Dauer nicht zusagen, und mit einigen Ersparnissen in der Tasche dachte er im Jahre 1795 nach Rom zu gehen, um dort sein Heil zu versuchen. David verschaffte ihm zu diesem Behufe einen Paß, der ihm jedoch wenig nützte, da in Folge des Revolutionskrieges die Grenzen abgesperrt waren. So kam Gros vorläufig nur bis Genua, wo er, durch Empfehlungen unterstützt, in den höheren Gesellschaftskreisen willige Aufnahme fand, zumal da er ein einnehmendes Aeußere hatte und sich gewandt und lebhaft zu unterhalten wußte. Zu seiner großen Freude traf er hier mit seinem Mitschüler Girodet zusammen, der auf der Reise von Florenz erkrankt war und in der ligurischen Hauptstadt seine Genesung abwarten wollte.

Das kriegerische Leben, welches sich damals in Oberitalien entfaltete, zog Gros mächtig an, und da er wenig Hoffnung hatte, in Kurzem Rom zu erreichen, so faßte er den Entschluß, in die Reihen des französischen Heeres einzutreten, dessen Ziel ja auch die ewige Stadt war. Es wurde ihm nicht schwer, sich rasch bis zum Range eines Officiers heraufzuschwingen, während er durch gelegentliche Skizzen von Gefechtsmomenten die Aufmerksamkeit seiner Kameraden auf sich lenkte. Bald erwarb er sich auch die Gunst des Generals Bonaparte, der ihn zur Schlachtenmalerei ermunterte und ihm aus besonderer Rücksicht eine Anstellung gab, bei welcher er sich dem Feuer des Feindes nicht geradezu auszusetzen brauchte. Im Jahre 1796 zeichnete er den Sieger von Arcole, wie er mit der Tricolore in der Hand über die Brücke voranstürmt. Napoleon, dem die Zeichnung ausnehmend gefiel, ließ dieselbe auf seine Kosten von Longhi in Kupfer stechen und schenkte die Platte dem Künstler, den er mit der Ausführung des Bildes in Oelfarben beauftragte. Gros malte seinen „Bonaparte bei Arcole" in Mailand, wo er sich deshalb längere Zeit aufhielt, und stellte das Gemälde (jetzt in Paris im Privatbesitz) im Salon des Jahres 1800 aus. Die einfache Composition athmet jugendliches Feuer und ist neben Davids Reiterbilde eine der gelungensten Darstellungen des gewaltigen Mannes, der die europäische Welt aus ihren Angeln hob. Schon bei diesem Erstlingswerke stürmt das kräftige Naturgefühl unseres Meisters über die formstrengen Schönheitsgesetze hinweg und liefert ein Bild durch und durch empfunden, wahr und groß gedacht, mit breitem und kräftigem Pinselstrich lebendig aus der Leinwand hervorgeholt. Das Studium der Werke eines Rubens und Van Dyck, zu welchem ihm sein Aufenthalt in Genua besondere Veranlassung gegeben, war nicht ohne fruchtbringenden Einfluß auf den für die Technik des Malens besonders begabten Künstler geblieben.

Von Napoleon 1797 zum Mitglied der Commission ernannt, welche den Auftrag hatte, die durch Friedensschlüsse bedungenen Kunstwerke Italiens zu sammeln und nach Paris zu schicken, übte Gros dieses Amt mit ebenso vieler Umsicht wie rühmenswerther Milde aus.

Während der Expedition nach Egypten in Mailand stationirt, mußte er wie alle anderen dort weilenden Franzosen nach der unglücklichen Schlacht bei Cassano sein Heil in der Flucht suchen. Nach vielfachen Beschwerden erreichte er Genua, den Stützpunkt der hinter den Ticino zurückweichenden Armee Moreau's. Im folgenden Jahre (1800), als die Oestereicher Genua zu Lande und die Engländer zur See einschlossen, hätte er bei der fürchter-

lichen Vertheidigung der Stadt unter Maſſena durch Hunger und Krankheit faſt ſein Leben eingebüßt. Es gelang ihm jedoch auf einem engliſchen Schiffe nach Marſeille zu entkommen, wo er von den ausgeſtandenen Leiden ſich langſam wieder erholte. Nach neunjähriger Abweſenheit traf er endlich im Jahre 1801 in Paris wieder ein. Hier that er ſich ſogleich als Meiſter in ſeiner Kunſt hervor, indem er bei der vom Senat ausgeſchriebenen Concurrenz zu einer Darſtellung der Schlacht bei Nazareth den Sieg mit ſeiner (niemals ausgeführten) Skizze davon trug.

Schon durch ſeinen „Bonaparte auf der Brücke von Arcole" zu Anſehen gelangt, befeſtigte er ſeinen Ruhm durch ein 1804 im Salon ausgeſtelltes Gemälde (jetzt in Verſailles), welches den großen Feldherrn von menſchlich-edler Seite unter den in Jaffa an der Peſt erkrankten Soldaten zeigt. Die Compoſition entwarf Gros nach der Schilderung eines Freundes, der Bonaparte bei ſeinem Beſuche des grauſigen, in dem Hofraum einer Moſchee etablirten Lazareths begleitet hatte. Die verzweiflungsvolle Lage der Unglücklichen iſt hier mit faſt dämoniſcher Luſt am Schaudervollen wiedergegeben und der widrige Eindruck der entſtellten menſchlichen Körper findet kaum genügendes Gegengewicht durch die ſonſtigen Vorzüge des Bildes. Der Gedanke des Künſtlers die großherzige Theilnahme des Feldherrn an dem Geſchicke ſeiner Getreuen zu verkünden, iſt in ſchlichter und lebendiger Weiſe ausgeſprochen. Die Compoſition iſt zudem von großer maleriſcher Wirkung, wozu einerſeits die architektoniſche Einrahmung mit einem Blick in die Ferne, andererſeits die maleriſchen Coſtüme der orientaliſchen Krankenpfleger nicht wenig beitragen. So groß und überwältigend war der Eindruck, den dies Gemälde bei der erſten Ausſtellung hervorrief, daß die Pariſer Künſtler ſich aus freiem Antriebe bewogen fanden, dem Talente des Meiſters eine Huldigung darzubringen. Sie hingen in feierlichem Aufzuge über dem Bilde einen koloſſalen Palmzweig auf.

Dieſem Werke folgte 1806 die Schlacht bei Abukir, welche den entſcheidenden Angriff des Generals Murat zum Gegenſtande hat. Der Künſtler, ſagt ein feinſinniger Beurtheiler*), benutzte das Motiv, die ſtürmiſche Bewegtheit des vollen Kampfes darzuſtellen, aber in dem Augenblick, wo der Sieg ſich ſchon entſcheidet; vergebens verſucht der ſchon verwundete Anführer der Türken ſeine Truppen zurückzuhalten, und Murat, ſiegreich den Lauf des Pferdes hemmend, empfängt mitten im Getümmel das Schwert,

*) Zu den ſchon angezogenen Aufſatze der Grenzboten. 1861 III. Quartal.

das ihm der Sohn des Anführers überreicht. Man sieht, daß Gros den eigentlichen Kern des Vorgangs zum Ausdruck zu bringen wußte, während er andererseits in der malerischen Vermischung der Trachten und der nackten Körper, in dem heftigen Ungestüm der Angreifenden, in der wilden Flucht der Geschlagenen die äußere Erscheinung des Kampfes gab.

Fast noch großartiger ist der Eindruck des Schlachtfeldes von Eylau, welches Bild Gros im Jahre 1808 vollendete. Der Kaiser, umgeben von einer glänzenden Suite berittener Generale und Adjutanten, reitet über das Schneegefilde, auf welchem kurz vorher der Sieg erkämpft ist und bis in weiter Ferne unübersehbare Truppenmassen vorrücken. Im Vorgrunde Gruppen von Todten und Verwundeten in Lebensgröße. Einige, dem Tode nahe, strecken noch grüßend die Hände nach dem Kaiser aus, Andere, die noch Kraft haben, sich aufzuraffen, scheinen für einen Augenblick ihre Leiden und Schmerzen beim Anblick des glorreichen Heerführers zu vergessen, der voller Theilnahme sich ihnen zuwendet und Muth und Trost zuzusprechen scheint. Prächtig setzt sich die Hauptgruppe des Bildes mit den malerischen pelzverbrämten Uniformen, den im Schnee stampfenden Rossen gegen das weite kriegsbelebte Blachfeld und den Horizont ab, welchen der Rauch brennender Weiler und Dörfer verdüstert. Die ganze Scenerie mit ihrem fürchterlich-großartigen Ernste packt das Herz mit der Gewalt einer epischen Schilderung, so objectiv-ruhig, durchsichtig-klar ist bei aller Bewegtheit im Einzelnen das Ganze gehalten. So wurde unter der Hand des Meisters die neueste Geschichte zwanglos zum Heldengesang.

Freilich mit der Eylauer Schlacht hatte Gros seine Höhe erreicht. Die folgenden Jahre entkleideten das Kaiserthum mehr und mehr seiner poetischen Folie, und an die Stelle der Begeisterung trat bei unserm Meister die gewaltsam geschraubte Stimmung; wir haben schon Eingangs darauf hingewiesen. Die Einnahme von Madrid und die Pyramidenschlacht (1810) deuten bereits auf den Niedergang seiner schöpferischen Kraft. Auch der Griff in eine frühere große Geschichtsperiode Frankreichs, den er 1812 that „Karl V. von Franz I. in der Kirche St. Denis an die französischen Königsgräber geführt," war schon in der Wahl des Gegenstandes kein glücklicher. Der Stoff ließ den Künstler offenbar kalt; wie hätte er warme Theilnahme bei dem Beschauer erwecken können? Um diese Zeit entfaltete Gros auch als Portraitmaler neben Gerard eine lebendigere Thätigkeit. Unter den vielen ausgezeichneten Bildnissen, lebensgroß und in ganzer Figur, die er von 1808 bis 1815 malte, merken wir nur das des Generals Lasalle

an. In ſolchen Bildniſſen wandte er, wie Gerard, gern die Folie einer charakteriſtiſchen Scenerie an und liebte es das Portrait in die Sphäre des Hiſtorienbildes hinaufzurücken. So präſentirt ſich hier der Reitergeneral auf dem Kriegstheater; er iſt abgeſeſſen und ſcheint, während ſein Stallmeiſter das Pferd hält, auf den Degen geſtützt, den Armeebefehl in der Hand, die Bewegungen des Feindes in der Ferne zu beobachten, während die Reiterſchaaren hinter ihm, ſeines Winks gewärtig, in langer Schlachtlinie aufgepflanzt ſind.

Als Hofmaler Ludwigs XVIII. mußte Gros ſein künſtleriſches Talent den nüchternen Einfällen des glücklich reſtaurirten Monarchen zur Verfügung ſtellen. Er, den nur das Heldenmäßige entzündete, thatenvolles Leben, mächtiges Wollen, Kriegsruhm und Schlachtgetümmel, war dazu auserſehen, das abgelebte Königthum der Bourbons mit einigem bunten Flitter wieder herauszuputzen.

Unendlich wohler — wenn auch auf fremdartigem Gebiete — mußte ſich Gros bei ſeinen Malereien für die Kuppel des Pantheons (der Kirche S. Geneviève) fühlen, die ihm ſchon von Napoleon aufgetragen waren. Auf Befehl des Königs nahm er das Werk wieder auf und beendete es im Jahre 1824. Selbſtredend mußte die Geſtalt Napoleons, welchem urſprünglich neben Chlodwig, Karl dem Großen und Ludwig dem Heiligen eine Verherrlichung zugedacht war, ausgemerzt und an ihre Stelle die fettleibige, bis zum Widerwärtigen triviale Figur des achtzehnten Ludwig geſetzt werden. Bewundernswerth in Anbetracht der Technik wie des großartigen Linienſchwungs, läßt die ganze Compoſition nur bedauern, daß Gros, ſtatt lebensvolle Wirklichkeit zu malen, hier allegoriſche Schattengebilde vorführen mußte, die, auf Wolken hockend und ſchaukelnd, ſich zwar höchſt ſinnreich geberden und gedankenvoll benehmen, in dem Beſchauer aber kaum einen andern als räthſelhaften Eindruck zurücklaſſen.*) Viel weniger befriedigen zwei andere allegoriſche Deckengemälde, die der Meiſter 1827 für das Musée Charles X. im Louvre ausführte.

Karl X. erhob Gros, der ſeit 1816 Mitglied des Inſtituts war, in den Freiherrnſtand, machte ihn zum Officier des Ordens der Ehrenlegion und zeichnete ihn auf jede Weiſe aus. Doch die äußeren Ehren konnten den Meiſter nicht entſchädigen für die Lauheit, mit welcher das Publikum

*) C'est plus gros que nature, ſagte der biſſige Carle Vernet, als bei der Enthüllung der Kuppel alle Welt in ſtaunender Bewunderung emporſah.

Napoleons Besuch bei den Pestkranken zu Jaffa. Nach Gros.

ſeine ſpäteren Schöpfungen aufnahm. Dem Rathe ſeines Lehrers David folgend, der bis zu ſeinem Tode nicht nachließ auf Gros Einfluß zu üben, wollte er ſich wieder zurück zur Antike wenden und durch ſtrenge und große Zeichnung imponiren. Einen verkehrteren Weg konnte Gros nicht einſchlagen, um auf der Höhe der Situation zu bleiben. Mit jeder neuen Anſtrengung, die er machte, um ſich in den vorderen Reihen der Künſtlerſchaft ſeiner Nation zu halten, erzielte er grade das ſeinen Wünſchen entgegengeſetzte Reſultat. Seit Géricault mit dem „Schiffbruch der Meduſa" der romantiſchen Richtung und der wirklich maleriſchen Malerei die Bahn gebrochen, war für die Davidſche Schule keine Rettung mehr, wenn ſie ſich nicht von Innen heraus regeneriren konnte. Neben der in der Färbung zu immer größerer Brillanz fortſchreitenden, durch Naturwahrheit feſſelnden, durch ſeelenvolle Charakteriſtik anziehenden Schöpfungen eines Leopold Robert, Ary Scheffer und Anderer traten die Leiſtungen unſeres Meiſters und ſeiner Schulgenoſſen von Jahr zu Jahr mehr in Schatten. Wie Tizian im hohen Alter gegen unliebſame Kritiker ſein angeborenes Talent in die Wagſchale zu werfen ſuchte, ſo wollte auch Gros ein Gros bleiben, obgleich ſeine Zeit vorüber war. Im Jahre 1827 fiel er mit ſeinem Bildniß Karls X. völlig durch und mußte ſich eine ſehr verdrießliche, aber leider nur zu wahre Beurtheilung dieſes Werkes gefallen laſſen.

Trotz alledem ſollte er noch einen glänzenden Triumph feiern. Was er mit allen Anſtrengungen in ſpätern Jahren nicht erreichen konnte, eine Erneuerung und Wiedergeburt ſeines künſtleriſchen Anſehens, das ſollte ihm über Nacht durch ein zufälliges Ereigniß zu Theil werden. Die Revolution von 1830 rief auf einmal die Erinnerungen an die Napoleoniſche Zeit wach, denen die Reſtauration tiefes Schweigen auferlegt hatte; — die Denkzeichen an die glorreiche Machtentfaltung der Nation und ihres Kaiſers wurden mit allem Eifer hervorgeſucht. So geſchah es, daß im Luxemburg-Palaſte eine Ausſtellung jener verpönten Schlachten- und Ceremonienbilder veranſtaltet wurde, die der Verherrlichung Napoleons gedient hatten. Hier ſah und bewunderte man Gros in ſeiner ganzen und vollen Bedeutung und verzieh ihm gern die Schwächen ſeines Alters. Als Gros die Treppe hinaufſtieg, um die Ausſtellung zu beſuchen, begegnete ihm Gérard. „Was geht denn hier vor?" fragte er dieſen, als er den lauten Jubel der Anweſenden vernahm. „Mein Beſter," erwiderte dieſer mit herzlichem Freimuth, „nichts weiter, als daß Du uns ſammt und ſonders in den ſchwarzen Topf geſteckt haſt!"

Je größer dieſe kurze Freude für Gros war, deſto bitterer empfand er ſpäter, wie er es dem Publikum und den Kritikern in keiner Weiſe mehr recht machen konnte. Von den zahlreichen, zum Theil aus David's Atelier herübergenommenen Schülern, die ihn ſonſt umgaben — es ſollen von 1816—1835 im Ganzen 400 geweſen ſein — blieb einer nach dem andern aus, und im Jahre 1835 traf er eines Tages im Juni nur noch ihrer zwei in ſeinem Atelier an. Sein Unmuth über die Mißerfolge ſeiner letzten mythologiſchen Gemälde, über die Rückſichtsloſigkeit der Journaliſten kam hinzu, um ihn zu völliger Verzweiflung zu bringen. Man fand ſeinen Leichnam eines Morgens im Walde von Meudon in einem Sumpfe liegen, in welchem er während einer regneriſchen Nacht ſich ertränkt hatte.

Der berühmteſte Schüler von Gros war der geniale Paul Delaroche, der größte Seelenmaler Frankreichs, deſſen maaßvoller Realismus ſich gleichweit entfernt hielt von der deſtillirten Caſſicität der Epigonen Davids, als deren Haupt Ingres verehrt wird, wie von dem träumeriſch-düſtern Geiſte der entſchiedenen Romantiker, die in Delacroix den letzten großen Genius der Malerei bewundern.

Vincent. Regnault. Guérin.

(1746—1816.) (1754—1829.) (1774—1833.)

Die rapide Strömung, welche David in das ſtagnirende Kunſtleben Frankreichs brachte, riß, wie ſchon früher bemerkt, auch die Unentſchloſſenen fort, welche um dieſelbe Zeit als Meiſter ihrer Kunſt um Anerkennung und Beifall der Zeitgenoſſen warben. Unter dieſen finden ſich jedoch nur zwei Namen, die der Glanz von Davids Ruhme nicht ganz verdunkelte: François André Vincent (1746—1816) und Jean-Baptiſte Regnault (1754—1829), Jeder Gründer einer angeſehenen Schule, Jeder Lehrer eines berühmteren Schülers. In Vincents Atelier bildete ſich der größte Schlachtenmaler der Neuzeit: Horace Vernet, in Regnaults Schule der elegiſch oder pathetiſch geſtimmte Pierre Guérin.

Vincent war der letzte Profeſſor, welchen die alte Akademie ernannte. Er trat ſein Amt im März 1792 kurz vor der Auflöſung dieſes Inſtituts an. Die Erfolge Davids gaben ihm Anlaß, ſich der Richtung deſſelben zu nähern, antike Stoffe zum Gegenſtande ſeiner Darſtellung zu machen und in antikiſirender Form zu behandeln. Er genoß die Gunſt Ludwigs XVI., in deſſen Auftrage er ſein Hauptwerk (auch in Gobelin ausgeführt), der Präſident Molé, von den Aufſtändiſchen gefangen genommen, ausführte. Im Louvre ſieht man von ihm das oftbehandelte Sujet, „Zeuxis ein Modell für ein Bild der Juno auswählend", und „Heinrichs IV. Begegnung mit dem verwundeten Sully."

Regnault begann ſeine Studien in Rom bereits unter dem Einfluſſe der von Vien und Mengs angebahnten claſſiciſtiſchen Richtung. Eine Taufe Chriſti, die der junge Künſtler in Rom vollendete, ſoll dem deutſchen Meiſter den Ausruf entlockt haben: Questo è di nostra scuola! (Dieſer gehört zu unſerer Schule). Sein berühmteſtes Gemälde iſt ſein

akademiſches Receptionsſtück: Achill, den der Kentaur Chiron im Bogenſchießen unterrichtet (im Louvre). Auch ſeine Abnahme Chriſti vom Kreuz (ebenfalls im Louvre) zeichnet ſich durch eine ſichere und gewandte Pinſelführung ebenſowohl wie durch geſchickte Anordnung aus. Mehr zu anmuthigen Motiven neigend als David, vermochte er demſelben nur auf halbem Wege zu folgen.

Auch Regnaults Schüler, Pierre Narciſſe Guérin, geb. in Paris 1774, hatte wenig von der ſtrengen Art Davids; es kam ihm zu Gunſten, daß er in die Reihen der franzöſiſchen Künſtler erſt zu einer Zeit eintrat, wo die Begeiſterung für das ſtrenge Römerthum ſchon merklich im Abnehmen begriffen war. Nachdem er 1798 in Rom ſeine Studien vollendet, machte er im folgenden Jahre außergewöhnliches Glück mit ſeinem Marcus Sextus,*) der nach Hauſe zurückkehrend ſeine Tochter in Thränen neben dem Leichnahm ſeiner Gattin antrifft (im Louvre). Außer der ſchönen Zeichnung und dem leidenſchaftlichen Ausdrucke war es noch etwas Anderes, was dieſer Compoſition eine ſo überaus glänzende Aufnahme verſchaffte. Man erblickte in dem Gegenſtande eine Anſpielung auf das Schickſal vieler Emigranten, die damals, nach Frankreich zurückkehrend, ähnlich traurige Scenen erleben mochten.

Guérin liebte mehr die rührenden als die von kraftvoller Leidenſchaft bewegten Vorgänge; zum wenigſten wollte es ihm nie recht gelingen, dem Gewaltigen, Wilden, Furchtbaren einen überzeugenden Ausdruck zu geben. Er kennt nur zahme oder gezähmte Helden, die ſich höchſtens auf das „Bangemachen“ verſtehen. Im Zuſammenhange damit ſteht ſeine Vorliebe für weibliche Figuren. Die Abſicht durch das Graziöſe der Form und Bewegung zu beſtechen, iſt in vielen ſeiner Compoſitionen nicht zu verkennen. Als Lehrer und Vorbild für viele jüngere Künſtler, verſchuldet er hauptſächlich, daß der Geſchmack ſich wieder den gemalten Theaterſcenen zuwandte. In Folge davon mußten vornehmlich Racine und Corneille als Eſelsbrücken für ideenarme und geiſtesträge Köpfe herhalten, die ihre Kunſt mit wenig

*) Einen Römer dieſes Namens giebt es nicht; vielleicht war der Sextus gemeint, welcher unter Commodus, um deſſen Verfolgungen zu entgehen, ſich für todt ausgeben ließ und unter einem angenommenen Namen ſich in Syrien aufhielt. Guérin hatte übrigens an der Bedeutung, die man ſeinem Bilde beilegte, keinen Theil, da er den Sextus urſprünglich als Beliſar gemalt und dieſen, auf Anrathen eines gelehrten Freundes, die Augen geöffnet hatte. Der geblendete Beliſar war auch ſchon ein zu ſehr verbrauchtes Motiv und hätte nach David und Gérard ſchwerlich noch beſondere Theilnahme gefunden.

Klytemnestra. Nach Pierre Guérin

Witz und viel Behagen betrieben. Den Anfang dieser zum theatralischen Pathos führenden Richtung machte sein von Phädra beschuldigter Hippolyt (1802), ebenfalls in der Sammlung des Louvre. Um sich für das ihm verliehene Kreuz der Ehrenlegion abzufinden, mußte auch Guérin, so wenig er sich zu der historiographischen Malerei des Kaiserreichs hingezogen fühlte, seine Dankgefühle durch ein napoleonisches Gemälde documentiren. Er wählte denselben Gegenstand, der später von Carle Vernet im Auftrage des Senats behandelt wurde, nämlich: Napoleon, den Madrider Insurgenten Verzeihung verheißend (jetzt in Versailles).

Einen bedeutenden Schritt vorwärts in der malerischen Conception that Guérin mit seiner Dido, die den Erzählungen des Aeneas zuhört (1813). Hier gewinnt die Farbe und die Scenerie eine selbständige poetische Bedeutung und dient dem geschilderten Vorgange zur wirksamen Folie. Das ins Genrehafte fallende Motiv ist allerdings etwas zu prätensiös-akademisch in übermäßig großen Dimensionen vorgetragen, doch mildert die mannigfaltige Staffage mit dem weiten Ausblick auf das Meer den frostigen Eindruck der studirten und akademisch stylisirten Gruppirung. Die Dido läßt vielleicht auf Kosten des entzückten, liebesüchtigen Weibes zu sehr die Königin vermissen. Aehnliche Vorzüge und Mängel besitzt das letzte bedeutende Werk des Meisters, Klytemnestra vor der Ermordung Agamemnons, welches wie die Dido in der Sammlung des Louvre seinen Platz gefunden hat. Der halbdunkle Vorgrund mit den beiden unheimlichen Gestalten der Königin und ihres Buhlen, der sie mit niederträchtiger Feigheit vorwärts drängt, und die Hellung hinter dem Vorhange, der den schlafenden Griechenfürsten im Nebengemach nur zur Hälfte sichtbar werden läßt, — dieser Gegensatz von Licht und Schatten in den Charakteren wie in der Scenerie ist wohlberechnet, um das Schaurige der schwarzen That noch mehr zu accentuiren.

Nach der Vollendung seiner Klytemnestra, welche auf dem Salon von 1817 erschien, beschränkte Guérin seine künstlerische Thätigkeit ausschließlich auf die Bildnißmalerei. Mehrere Portraits führte er im Auftrage Ludwigs XVIII. aus, der ihm sein Wohlwollen zuwandte und ihn mit Titeln und Ehrenbezeugungen bedachte. Im Jahre 1816 schon ward ihm das Directorat der wiederhergestellten französischen Kunstakademie in Rom angetragen. Derselbe Antrag erging an ihn im Jahre 1822. Diesmal nahm er ihn an, in der Hoffnung seine angegriffene Gesundheit in Italien,

für welches Land er überdies eine große Vorliebe hatte, wiederherſtellen zu können. Seinem Lehramte zeigte er ſich in vollem Maaße gewachſen. Wie David hütete er ſich wohl vor einem pedantiſchen Eingreifen in die Entwickelung der jungen Talente, die ſeiner Pflege anvertraut waren, ſodaß ſein Wirken der Schule zu großem Segen gereichte.

Die Sehnſucht nach der Heimath trieb ihn 1829 zur Rückkehr. Er beabſichtigte in Paris eine Darſtellung der „letzten Nacht Troja's" auszuführen, zu welcher er in Rom die Skizze entworfen. Aber eine fortwährende Unruhe, welche ſich ſeiner Seele bemächtigt hatte, raubte ihm alle Arbeitsluſt und veranlaßte ihn, auf Reiſen Zerſtreuung zu ſuchen. Er kehrte deshalb in Begleitung von Horace Vernet, der zu ſeinem Nachfolger beſtimmt war, im Jahre 1832 nach Rom zurück, wo er im folgenden Jahre ſtarb.

Guérins Schule genoß eines großen Rufes. Unter ſeinen Zöglingen befanden ſich die drei berühmteſten Vertreter der romantiſchen Richtung, welche in den zwanziger Jahren den conventionell gewordenen Davidſchen Claſſicismus in der Alleinherrſchaft ablöſte: der geniale frühverſtorbene Géricault, der gewaltige, nervenerſchütternde Delacroix und der poeſievolle Ary Scheffer.

Pierre Prud'hon.

(1760—1823.)

Von allen Künſtlern, welche gleichzeitig mit David oder kurze Zeit nach ſeinen erſten Erfolgen in Frankreich auftraten, befindet ſich nur einer, der unbeirrt von dem Geſchmack des Zeitalters ſeine eigene Bahn verfolgte. Das iſt Prud'hon, der einſame Vertreter des maleriſchen Princips immitten des großen Heeres plaſtiſch geſinnter Claſſiciſten.

Allerdings blieb die Regeneration der Künſte, die nun auch in Italien unter Canova's Vortritt einen nachhaltigen Impuls erhielt, nicht ohne große Einwirkung auf Prud'hon. Auch er übte ſein Auge an der Antike, und die Schönheit des nackten Körpers in der Kunſt zu reproduciren, galt ihm als Hauptproblem des Malers wie des Bildhauers. Aber mit der Formvollendung ſah er die Aufgabe der Malerei erſt halb erfüllt. Erſt wenn die Farbe die ſtarre und ſtrenge Linie des Umriſſes wieder aufgelockert hatte, wenn der ſchöne Körper in weicher Fülle das warme Leben ahnen ließ, wenn der Raum, der ihn umgab, im Spiele des Lichtes und Helldunkels ſich weitete und vertiefte, erſt dann ſah er den Maler am Ziele ſeiner Wirkſamkeit.

Die Franzoſen haben Prud'hon, von dem man bei ſeinen Lebzeiten wenig Aufhebens machte, eine Zeit lang als ihren Coreggio vergöttert. Wenn ſie in David einen Michelangelo ſahen, ſo möchte Prud'hon bei dem Vergleiche eher noch zu kurz kommen; ſonſt aber reicht ſein Talent nicht im entfernteſten an die ſchöpferiſche Kraft des großen Parmeſaners, und Prud'hon hat auch niemals die Verwegenheit gehabt, es dem von ihm be-

Pyche, von Zephyren emporgetragen. Nach Prud'hon.

wunderten Meiſter das Helldunkel gleichthun zu wollen. Sein Naturell, ſeine Auffaſſung, ſeine Neigungen, auch ſein ſtilles Schaffen und ſeine iſolirte Stellung berechtigen im Uebrigen wohl zu einer Parallele mit Correggio. Prud'hons Element iſt die heitere Welt der Amorinen, Nymphen und der reizenden Erdenkinder, denen ſelige Götter ihre Gunſt und Liebe ſchenken. In ſeiner Auffaſſung zeigt er, wenn er bei dieſen anmuthigen Gebilden der griechiſchen Mythe weilt, eine liebenswürdige Naivetät; ſeine Motive ſind meiſt ergötzlicher Art, neu, im zwangloſen Spiel der Phantaſie erfunden. Angebornes Schönheitsgefühl leitete den Zug ſeiner Hand; leicht und flüſſig verſchmilzt das Einzelne zum Ganzen. Nur wenn er aus ſeiner Anſpruchsloſigkeit heraustritt und gedankenhaft zu werden ſucht, verläßt ihn die freundliche Muſe. Bei einfachen Compoſitionen, die auf eine tiefe, andachtsvolle Stimmung ausgehen, bewältigt er noch am eheſten den widerſtrebenden Stoff Als ſein Meiſterwerk in dieſer Beziehung gilt der gekreuzigte Heiland im Louvre. In ſolchen und ähnlichen Schöpfungen erinnert er an Lesueur.

Wohl iſt anzunehmen, daß Prud'hon auch in groß angelegten hiſtoriſchen oder mythologiſchen Compoſitionen Bedeutendes geleiſtet haben würde, wenn ihm mehr Gelegenheit geboten wäre, nach dieſer Seite hin ſein Talent auszubilden. Aber die untergeordnete Beſchäftigung für Lithographen und Buchhändler, auf welche er des Broderwerbs wegen viele Jahre lang angewieſen war, hemmten die volle und friſche Entwickelung ſeiner Geiſtesgaben. Gram und Sorge beklemmten außerdem ſein Herz und raubten ihm das Gefühl der Sicherheit und Freiheit, deſſen der ſchöpferiſche Geiſt zu ſeiner Bethätigung vor Allem bedarf. Wie reich ſein Inneres war, wie ſehr er ſich aus innerſtem Drange getrieben fühlte, ſeine Gedanken und Empfindungen zur künſtleriſchen Erſcheinung zu bringen, beweiſen die zahlreichen Skizzen und Handzeichnungen, deren er eine große Menge hinterlaſſen, um damit Sammler und Liebhaber glücklich zu machen, die ihm bei ſeinen Lebzeiten wenig Gunſt erwieſen.

Für die eigenthümliche Entwickelung Prud'hons war es nicht ohne Bedeutung, daß er fern von Paris das Licht der Welt erblickte und bei dem erſten Erwachen ſeines bildneriſchen Triebes mehr auf ſich ſelbſt als auf die Vorſchriften einer beſtimmten Schule angewieſen war. Auch der Umſtand, daß er in früher Jugend mehr Zeit auf das Können als auf das Wiſſen verwenden konnte, da er keine gelehrte Vorbildung erhielt und, nur mit dürftigen Elementarkenntniſſen ausgerüſtet, ſich in die Kunſt hinein-

lebte, mag wohl zu der Erklärung der fremdartigen Erscheinung dieses Künstlers innerhalb der Davidschen Kunstepoche beitragen.

Pierre Prud'hon, der sich später gern Pierre Paul — als wenn Rubens sein Pathe gewesen — zu nennen pflegte, wurde im Jahre 1758 in einem Orte des Saone- und Loire-Departements, Namens Cluny geboren. Er war das dreizehnte Kind eines Maurers, der kurze Zeit nach seiner Geburt starb. Die Mönche des Klosters Cluny nahmen sich des verwaisten Knaben an. Er durfte die Klosterschule besuchen, um sich im Lesen und Schreiben die nothdürftigsten Kenntnisse zu erwerben. Bald erregte sein geweckter Wesen die Aufmerksamkeit seiner Lehrer; er ward bevorzugt und durfte sich unbehindert in den Räumen der Abtei bewegen. Was ihn am meisten dorthin zog, waren einige mittelmäßige Andachtsbilder, mit deren Betrachtung er ganze Stunden verbringen konnte. Schon auf das Nachzeichnen von allerlei Gegenständen versessen, hätte er gern auch mit dem Pinsel sich im Coloriren versucht und fragte deßhalb eines Tages einen der Mönche, wie er es wohl anzufangen habe, um auch die Farbe wiederzugeben. Als der Mönch kopfschüttelnd bemerkte, die Kunst sei schwer, da die Bilder mit Oelfarben gemalt seien, verfiel der Knabe, der damals etwa fünfzehn Jahre alt sein mochte, in tiefes Nachsinnen. Er begann nach Farbstoffen zu forschen, suchte den Saft von Pflanzen zu präpariren, Mineralfarben aufzulösen und errichtete sich förmlich ein kleines Laboratorium. Wirklich gelangte er auf diese Weise zu einer Art Oelmalerei, die er mehr und mehr zu vervollkommnen wußte. Seine Freunde, die Mönche, glaubten am Ende in dem Treiben des Knaben mehr sehen zu dürfen als eine kindliche Spielerei und empfahlen den lernbegierigen Farbenfreund an den Bischof von Mâcon, einen menschenfreundlichen Herrn, der sich bewogen fand, dem armen Burschen einen Platz in der Zeichenschule zu Dijon zu verschaffen.

In dieser Anstalt zeichnete sich Pruh'don bald durch erstaunliche Fortschritte aus und rechtfertigte die große Meinung, welche seine Protectoren von ihm hegten. Nach zweijährigem Cursus war er so weit, daß ihm sein Lehrer, Namens Desvosges, nichts mehr zu lehren hatte. Sein Blick richtete sich nun auf Paris, wo er nicht nur sich in der Kunst zu vervollkommnen, sondern auch sein Talent mit Vortheil zu verwerthen hoffte.

Leider war der harmlose und schüchterne Bursche, noch kaum dem Knabenalter entwachsen, in die Schlingen eines Liebesverhältnisses gerathen, und das Mädchen, welches ihn umgarnt hatte, wußte ihn in seinem neunzehnten Jahre zu einer Heirath zu bestimmen. Dieser Schritt, zu welchem

ihn sein Gewissen drängte, sollte für Prud'hon die Quelle unsäglichen Kummers werden, da das junge Weib, herrisch und vergnügungssüchtig, wie sie geschildert wird, dem anspruchslosen und genügsamen Künstler das schwerste Leidwesen verursachte und sein Herz mit quälenden Sorgen belastete.

Es war im Jahre 1780, als Prudh'on, mit einer Empfehlung an den berühmten Kupferstecher Wille ausgerüstet, in Paris eintraf. Wie lange er dort aushielt, ist nicht bekannt. Wahrscheinlich fand er die gehoffte Unterstützung nicht und kehrte nach Dijon zurück, um sich hier um den dreijährigen Preis, welcher von den Ständen der Bourgogne zur Unterstützung talentvoller Künstler gegründet war, zu bewerben. In der That gewann er den Preis, der ihm indeß durch das Verschulden seines gutmüthigen Herzens beinahe verloren gegangen wäre. Als er nämlich während der Clausur einen seiner Mitbewerber im Nebenzimmer über die ihm gestellte Aufgabe seufzen und jammern hörte, ließ er seine eigne Arbeit liegen, um dem gequälten Genossen aus der Verlegenheit zu helfen. Zum Glück war dieser gewissenhaft genug, später, als der von ihm eingereichten Arbeit der Preis zuerkannt wurde, freiwillig vor Prud'hon zurückzutreten.

Mit einer zwischen Freude und Schmerz getheilten Empfindung bereitete sich unser Künstler zu der Reise nach Italien vor, dem Lande der Kunst, von dessen Herrlichkeiten er schon lange geträumt hatte. Der Abschied von der Heimat war ihm schwer, weniger der Gattin halber, die er zurückließ, als wegen der beiden Kinder, die sie ihm geboren. An ihnen, die ihm schon früh zu Modellen dienen mußten, hing sein Herz, fast noch mehr aber an seiner alten Mutter, deren größte Freude es war, wenn der Sohn sie unerwartet in der ärmlichen Wohnung überraschte und das kärgliche Brod mit ihr theilte.

Die Luft Italiens verscheuchte indeß bald das Heimweh, und der Eindruck der Meisterwerke eines Lionardo, Coreggio, Rafael war mächtig genug, den Gedanken an Heimkehr für lange Zeit niederzuhalten. In Rom machte Prud'hon die Bekanntschaft Canova's und bald verknüpfte beide ein inniges Freundschaftsband. Ein Jahr nach dem andern verging. Prud'hon sandte der Stadt Dijon als Zeugniß seiner Fortschritte die Copie eines Deckengemäldes des Pietro da Cortona, den Triumph des Ruhmes darstellend, welches noch jetzt den Ständesaal zu Dijon schmückt. Weiteres über seine Thätigkeit in Rom ist nicht bekannt. Schätze scheint er dort nicht gesammelt zu haben, denn er kehrte nach sechsjähriger Abwesenheit, arm, wie er gewesen, zurück und lebte seit dem Jahre 1789 in Paris, wo er, um seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, Zeichnungen für buchhändlerische Unternehmungen

und lithographiſche Arbeiten, als Adreßkarten, Vignetten und dergleichen Gegenſtände, anfertigte.

Kümmerlich lebend und von ſeinem Erwerb den größten Theil nach Hauſe ſchickend, ſammelte er nach und nach ein kleines Capital an. Das Erſparte ſollte dazu dienen, ihm die Ausführung eines größeren Gemäldes zu ermöglichen. Da ſtellte ſich ſeine Frau mit den Kindern in Paris ein und im Verlauf von wenigen Monaten war ſein Geld und ſeine Hoffnung zerronnen. Gleichwohl brachte er im Salon von 1791 ein Gemälde zur Ausſtellung; es war eine allegoriſche Darſtellung der Unſchuld, die von der Liebe verführt und von der Reue verfolgt wird. Sonderbarer Weiſe war Prud'hon, obwohl ſein Talent durchaus auf das Reale gerichtet war, ganz beſonders für die Allegorie eingenommen, und zu ſeinem eignen Nachtheil verſchwendete er ſein Talent an dieſer gelehrten Sorte von Malerei, die gerade während der Revolution am wenigſten zeitgemäß ſein mochte. Es war noch ein Reſt der Zopfkunſt, der ihm in den Gliedern lag und von dem er ſich nie ganz befreien konnte.

Nach Verlauf einiger Jahre, als das eheliche Verhältniß für ihn immer unerträglicher zu werden begann, brachte er es durch einen kühnen Entſchluß dahin, daß er, wenn auch mit ſchweren Opfern, von ſeiner „von Dornen ſtarrenden" Frau getrennt leben konnte. Die Kinder, ſechs an der Zahl, behielt er bei ſich. Bis dahin war ſeinem Talente noch keine Aufmunterung in Paris zu Theil geworden. Jetzt, wo er freier athmete, wagte er wieder zu hoffen. Auf einem Streifzuge in die Franche-Comté, im Jahre 1794, war ihm das Glück günſtig. Er erhielt zahlreiche Aufträge auf Miniatur- und Paſtellbildniſſe und nahm zwei Jahre lang in Rigny ſeinen Aufenthalt. Nach Paris zurückgekehrt, vollendete er ein kleines allegoriſches Gemälde „die Wahrheit und die Weisheit vom Himmel niederſteigend" für den Salon von 1798.

Förderlicher als dieſe froſtigen Malereien ſollten ihm ſeine Zeichnungen werden, welche ſchon damals durch geſchickte Kupferſtecher, u. A. von Copia, vervielfältigt wurden. Der Graf von Arlai, ein Kunſtliebhaber, nahm ihm gern ſeine kleinen mythologiſchen Genrebildchen ab und der Buchhändler Didot gab ihm umfaſſende Aufträge für die Illuſtration ſeiner Verlagswerke. Sodann erwarb er ſich die Gunſt des Seinepräfecten Frochot, dem er es vorzugsweiſe zu danken hatte, daß ihm nebſt einer Ermunterungsprämie eine Wohnung in Louvre zugetheilt wurde.

Unter den Pariſer Künſtlern von Namen war nur der einzige Greuze, der, ſelbſt halbvergeſſen, dem unbeachteten Prud'hon Muth und Hoffnung

einflößte. „Dieser da, äußerte Greuze einmal, wird es weiter bringen, als ich, er wird die zwei Jahrhunderte mit Siebenmeilenstiefeln überschreiten.“

Seine Beziehungen zu Greuze und die Zuneigung, die ihm dieser schenkte, sollten für Prud'hons Lebensverhältnisse von tiefgreifenden Folgen sein. Er lernte bei dem Künstlergreise ein junges Mädchen kennen, die sich zur Malerin ausbilden wollte. Es war Mademoiselle Meyer.*) Damals etwa sechszehn Jahre alt, alleinstehend und von ihrem väterlichen Erbtheile sorgenlos lebend, suchte sie in der Ausübung der Kunst Unterhaltung und geistige Befriedigung. Nach dem Tode ihres ersten Lehrers wünschte sie ihre Studien bei Prud'hon fortsetzen zu dürfen. Anfangs wies unser Künstler, dessen Häuslichkeit nicht für die Aufnahme von Schülern eingerichtet sein mochte, den Antrag zurück. Das junge Mädchen ließ aber in ihren Bitten nicht nach und wiederholte ihre Besuche, den armen Maler jedes Mal durch dies oder jenes Zeichen von Wohlwollen und Herzensgüte erfreuend. Sie spielte mit den kleinen Kindern und unterhielt sich mit den größeren, während der Vater ungestört sich mit seiner Arbeit befassen konnte. Das herzliche Wesen des Mädchens, deren äußere Erscheinung auf den ersten Blick nichts Anziehendes hatte, that dem Gemüthe des um sein Lebensglück so früh betrogenen Meisters innerlich so wohl, daß er in ihr den Schutzengel seiner Familie erblicken zu müssen glaubte. Von Tage zu Tage gewöhnte er sich mehr an den Umgang mit Mademoiselle Meyer, und sah es gern, daß sie ihre Besuche auf halbe Tage ausdehnte. So entspann sich zwischen Beiden im Laufe der Zeit ein inniges, auf Achtung und Freundschaft begründetes Verhältniß, welches erst der Tod nach einer langen Reihe von Jahren lösen sollte. Mit schwesterlicher Liebe und Treue besorgte die Schülerin das Hauswesen des Meisters zu früher Stunde kommend und spät Abends in ihre Wohnung zurückkehrend, glücklich in dem Bewußtsein mit ihrer Thätigkeit der Freude und Wohlfahrt geliebter Wesen dienen zu können.

Unter solchen Umständen gewann das Leben Prud'hons allgemach eine freundlichere Gestalt. Seine Freundin hielt, ihre eigenen Einkünfte zum Besten seiner Familie verwendend, nicht nur den Mangel von seiner Thür fern, sie überhob ihn auch der Sorge für die Erziehung der Kinder, und ermuthigte ihn, sich mit ganzer Seele seinem schöpferischen Genius zu überlassen. Er hatte nun auch bald die Freude, daß seine Werke mehr und mehr die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen, so wenig auch die lieb-

*) Vergleiche S. 66.

lichen Gebilde seiner Phantasie mit dem lauten und stürmischen Geiste der Zeit harmonirten. Sein Gönner Frochot verschaffte ihm einen Auftrag auf ein großes Gemälde, welches den Saal des Criminalgerichtshofes schmücken sollte. Wieder war es eine Allegorie, welche Prud'hon zu diesem Ende in Farben setzte, zum Glück wenig abstract gehalten und mit dem historischen Motiv des ersten Brudermords in enge Beziehung gebracht. Die Idee der Composition war das von der Rache und der Gerechtigkeit verfolgte Verbrechen zu schildern. Diese Aufgabe lag eigentlich außerhalb der Sphäre seines Talents, und es darf uns nicht Wunder nehmen, daß er bei ihrer Lösung ins Grasse und Fratzenhafte verfiel. Ohne Zweifel entwarf er die Composition unter dem Einfluß des Eindrucks, welchen die Girodet'sche Sündfluthscene zu jener Zeit auf die Kunstwelt gemacht hatte. Indeß hat das Gemälde auch unverkennbare Vorzüge. Die beiden riesigen Frauengestalten, welche durch die vom Monde unheimlich erhellte Sturmnacht in gewaltigem Fluge heranrauschen, die Rache mit der Fackel in der Linken, die Rechte krallenförmig nach dem Verbrecher ausstreckend, die Gerechtigkeit mit edlerem Ausdruck das Schwert schwingend, sind vortrefflich charakterisirt und von majestätischer Bildung.

Dies umfangreiche Werk, welches später seinen Platz im Louvre gefunden hat, erregte im Salon von 1808 nicht geringes Aufsehen. Man fand, daß auch Prud'hon ein Maler, oder erst recht ein Maler sei. David betrachtete freilich die kecke Malerei mit den lockeren Formen und den scharf aufgesetzten Lichtern als ein Curiosum, als eine künstlerische Verirrung; doch stand er nicht an, dem Irrenden das Prädikat der Genialität zuzuerkennen. Auch der Hof begann sich für Prud'hon zu interessiren. Die Kaiserin ließ sich von ihm malen, Generäle und hohe Staatsbeamte, Talleyrand an der Spitze, folgten ihrem Beispiele. Er ward zum Ritter der Ehrenlegion*) ernannt, und erhielt, als das Louvre von den Künstlern geräumt werden mußte, zum Ersatz eine freie Wohnung in der Sorbonne.

*) Aeußere Ehrenbezeugungen machten auf den Künstler, der seinen schönsten Lohn in der eignen Befriedigung und der Anerkennung urtheilsfähiger Kunstfreunde fand, nur wenig Eindruck. An dem Tage, wo ihm die Mittheilung von seiner Aufnahme in das Institut gemacht wurde, war er gerade sehr fleißig mit Malen beschäftigt, als ein Freund ihn besuchte, um ihm Glück zu wünschen. Als derselbe eintrat, führte ihn Prud'hon sogleich zu dem auf der Staffelei stehenden Bilde, um seine Meinung zu hören. Verwundert über das Alltagsgesicht des Malers, fragt ihn der Freund, ob es denn auch wahr sei, daß er Mitglied des Instituts geworden. „Ach ja, war die Antwort, das hätte ich bald vergessen, Ihnen mitzutheilen." Houssaye, L'art du XVIII. siècle p. 396.

Die Gunst des Gouvernements dehnte sich sogar auch auf Mademoiselle Meyer aus, deren Verhältniß zu ihm in keiner Weise respectirt wurde. Auch die Freundin erhielt in demselben Palaste ihre Zimmer angewiesen, und Napoleon ließ einige, von ihr angefertigte Miniaturbilder ankaufen. Prud'hon zahlte darauf dem Kaiserreiche seinen Künstlertribut mit dem Bilde des Königs von Rom, welches er im Jahre 1812 zur Ausstellung brachte. Dieses Gemälde bewirkte seine Ernennung zum Zeichnenlehrer der Kaiserin Marie-Louise.

In demselben Jahre, in welchem er das große Gemälde für den Criminalgerichtshof vollendete, brachte er gleichzeitig eine seiner zartesten Phantasiegebilde zur Ausstellung: die schlummernde Psyche, von Zephyren durch die Lüfte getragen. Dieses Bild und sein über einem Quell sich schaukelnder Zephyr, vom Jahre 1814, gehören zu dem Reizvollsten, was die französische Kunst im mythologischen Genre geschaffen hat. Die Psyche, bekannt durch den trefflichen Stich von Heinrich Müller, wurde vom Grafen Sommariva angekauft und 1835 bei der Versteigerung der Sammlung des genannten Kunstliebhabers mit 15,000 Frcs. bezahlt.

Nach der Restauration der Bourbons befaßte sich Prud'hon vorzugsweise mit Altargemälden. Für die Kapelle der Tuilerien malte er 1816 eine Himmelfahrt Maria, die später in die Sammlung des Louvre kam. Unter Louis XVIII. erhielt er auch seine Berufung als Mitglied des Instituts. Sein letztes größeres Gemälde war das schon erwähnte Bild des Gekreuzigten im Louvre.

Das Glück, welches Prud'hon während seiner letzten Lebensjahre lächelte, erhielt im Jahre 1821 einen jähen Stoß. Seine treue Freundin, Mademoiselle Meyer, wurde plötzlich geisteskrank. Sie plagte sich mit Skrupeln wegen ihres Verhältnisses zu Prud'hon und verfiel auf die fixe Idee, daß sie in den Augen der Welt geschändet und entehrt sei. Eines Tages schlich sie sich, während Prud'hon in seinem Atelier beschäftigt war, in dessen Schlafzimmer und schnitt sich mit einem Rasirmesser die Kehle ab. Dieser entsetzliche Todesfall machte auf unsern Meister einen erschütternden Eindruck. Er begann zu kränkeln und mied die Gesellschaft seiner Freunde. Seine Spaziergänge führten ihn nur noch auf den Père-Lachaise, wo er neben der Gruft der unvergeßlichen Freundin sich seine eigene Ruhestätte ausersehen. Kaum zwei Jahre nach ihrem Tode, im Februar 1823, schied er aus dem Kreise der Lebenden. —

Prud'hon war kein Reformator der Kunſt wie David, er gründete keine Schule, kämpfte nicht für Principien und ſtritt nicht über Theorien; aber in ſeiner Malerei lag ein ſtummer und heilſamer Proteſt gegen die einſeitige Richtung der Claſſiciſten. Von den Wirkungen dieſes Proteſtes ſollte er ſelbſt nur die erſten Anfänge erleben. Wenige Jahre nach ſeinem Tode aber neigte ſich ſchon der Sieg auf Seite der Coloriſten, und die glänzende Entwickelung der Technik, in welcher die Franzoſen bald allen übrigen Nationen den Rang abliefen, ließ den gypſernen Gebilden der Davidſchen Schule faſt nur noch das Prärogativ der Curioſität oder der kunſthiſtoriſchen Bedeutung.

Loutherbourg. Demarne. Carle Vernet.

(1740—1812.) (1744—1829.) (1758—1835.)

Das Zeitalter Davids hatte begreiflicher Weise wenig Sinn für diejenigen Gattungen der Malerei, die ihre Stoffe unmittelbar von der Natur entlehnen und abseits von der großen Heerstraße der Geschichte die Poesie des Daseins aufsuchen. Frankreich selbst hat auch, mit der einzigen Ausnahme etwa von Jean Baptiste Huet (1745—1811) der sich im Viehstück einen Namen machte, während der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts keinen Maler aufzuweisen, der das Naturleben in seiner großen kosmischen Erscheinung oder in ländlich-idyllischer Form aufzufassen und zu schildern sich angetrieben fühlte. Selbst die Landschaft im Sinne Vernets, die vielleicht nur noch geringer Modification bedurfte, um zu einer modern-heroischen Form zu gelangen, wurde durch den Cultus des antiken Heldenthums vom Schauplatz verdrängt.

Der einzige, welcher vielleicht berufen gewesen wäre, über Vernet hinauszugehen, nämlich Simon-Mathurin Lantara, nutzte sein angeborenes Talent zu früh durch liederliches Kneipenleben ab. Man weiß von diesem begabten Maler weder Ort noch Jahr der Geburt mit Sicherheit zu bezeichnen. Gewiß ist, daß er 1778 im größten Elend im Hospital der Charité zu Paris gestorben ist. Im Louvre sieht man von ihm eine Landschaft bei Sonnenaufgang.

Die übrigen Vertreter des Landschaftsfaches, welche während der Davidschen Epoche in Paris thätig waren, gehören ihrer Abstammung nach anderen Nationalitäten an. Lutherburg (Loutherbourg), der mit Vernet

in der Seemalerei rivaliſirte, war ein guter Deutſcher aus Straßburg und Demarne, der franzöſiſche Dietrich, hatte jedenfalls mehr vlämiſches als franzöſiſches Blut in ſeinen Adern.

Jakob Philipp Lutherburg wurde im Jahre 1740 in Straßburg geboren. Er war der Sohn eines aus Baſel ſtammenden Miniaturmalers und verdankt ſeine Ausbildung vornehmlich dem Schlachtenmaler Caſanova. Seine Erſtlingswerke machten von vornherein in Paris guten Eindruck, namentlich einige Räuberſcenen, die er im Jahre 1765 ausſtellte. Leider hatte er von ſeinem Lehrer nicht nur die Kunſt- ſondern auch die Lebensweiſe angenommen. Um den üblen Abſichten ſeiner Gläubiger zu entgehen, wandte er ſich 1771 nach London. Die Engländer nahmen ihn gut auf und bezahlten ſeine Seeſchlachten, trotz des etwas harten und trockenen Vortrags, der ihm eigen war, mit ſehr beträchtlichen Preiſen. Die Londoner Akademie machte ihn zu ihrem Mitgliede. Von Natur mit einer auf das Abenteuerliche und Phantaſtiſche gerichteten Laune ausgeſtattet, machte er 1788 mit Caglioſtro gemeinſame Sache und gab ſich wie dieſer für einen mit übernatürlichen Geiſteskräften ausgerüſteten Wunderdoctor aus. In Begleitung des berüchtigten Zauberkünſtlers reiſte er den Rhein herauf nach der Schweiz, kehrte aber von dort nach London zurück, wo er dann als officieller Schlachtenmaler fungirte. So begleitete er u. A. die engliſche Armee auf ihrem Feldzuge in den Niederlanden und malte für die Regierung die Belagerung von Valenciennes. Sein vortrefflichſtes Werk ſoll der Brand von London im Jahre 1666 ſein. Es befindet ſich in der Sammlung des Sir Thomas Baring. Er ſtarb in England im Jahre 1812 zu Haverſmith. Außer eigentlichen Landſchaften giebt es auch von Lutherburg eine Anzahl Viehſtücke, in denen er die Holländer des ſiebzehnten Jahrhunderts nachzuahmen ſuchte. Noch vielſeitiger zeigt er ſich in ſeinen Radirungen. Unbehindert von der mühſamen Farbentechnik konnte er hier ſeinen humoriſten Einfällen freies Spiel gönnen; doch ſind ſeine Späße faſt durchweg plumper und derber Art. Sie zielen meiſt auf die Verſpottung der Mode und nationaler Untugenden.

Ein verwandter Geiſt war Jean Louis Demarne aus Brüſſel (1744—1829), der wie Dietrich ſich mit der Nachahmung der holländiſchen Kleinmeiſter befaßte und bald Dujardin, bald Adriaen von Oſtade, bald Potter und Andere zum Muſter nahm, ohne zu einer ihm eigenthümlichen Form der Darſtellung zu gelangen. Eine Art Selbſtändigkeit bekundet er nur in den menſchlichen Figuren ſeiner Vieh- und Genreſtücke und dieſe

Selbſtändigkeit iſt ſelten erfreulicher Art. Seine Perſonen ſcheinen mitunter zu ſehr von der Cultur beleckt und von Pariſer Sitten und Gewohnheiten beeinflußt zu ſein. Er arbeitete lange Zeit für die Porzellanmanufactur in Sèvres und gelangte erſt nach der Revolution zu Anſehen. Die meiſten ſeiner Gemälde gingen ins Ausland, namentlich nach Rußland. Sie ſind in Bezug auf die Ausführung von ſehr verſchiedenem Werthe; am wenigſten genügen die Werke ſeiner letzten Periode, die ihre Entſtehung mehr der Gewinnſucht als der künſtleriſchen Intention verdanken. Am beliebteſten waren ſeine Landſtraßenbilder („Routes"), auf denen man ein oder mehrere Fuhrwerke mit ihren Begleitern und Begleiterinnen dargeſtellt ſieht. Das Louvre enthält von ſeiner Hand eine Jahrmarktſcene und zwei ſogenannte Routen, die eine in ergötzlicher Weiſe die Abfahrt zu einer Bauernhochzeit darſtellend. Am reichſten und glücklichſten entwickelte Demarne ſeine Erfindungsgabe in einer Anzahl radirter Blätter von geiſtreicher und effectvoller Behandlung.

Schließlich haben wir noch eines originellen Künſtlers zu gedenken, des erſten der ſeit Callot der nationalen Begabung der Franzoſen für Witz und Satyre auch in den zeichnenden Künſten zu ihrem Rechte verhalf. Dies iſt Carle Vernet, der Sohn des Landſchaftmalers Joſeph Vernet und der Vater des berühmten Schlachtenmalers Horace Vernet. Im Jahre 1758 in Bordeaux geboren, ward er das verzogene Schooßkind ſeines Vaters, der ihm ein reſpectables Vermögen hinterließ. Als Knabe ſchon zeigte er ebenſo große Anlagen zu einem Cavalier wie zu einem Künſtler. Seine erſten Studien widmete er der Kenntniß der Pferde und Pferderacen und konnte bereits im fünften Jahre eine ſo vollkommene Pferdezeichnung zu Stande bringen, daß ſein Vater darüber zu Thränen gerührt war. Reiten, Fahren, Jagen und andere noble Paſſionen trieb er von Jugend auf. Mit leichter Eleganz bewegte er ſich in den vornehmſten Kreiſen, entzückte die Weiber durch die Künſte eines dienſtbereiten launigen Geſellſchafters und feſſelte ſeine Freunde durch einen unverwüſtlichen Humor, der oft in einen Sprühregen von Witz ausbrach. Charakteriſtiſch iſt eine Anekdote, die man ſich aus ſeiner Jugendzeit erzählt. Sein Vater wollte eines Tages einem ſeiner Freunde von der künſtleriſchen Begabung ſeines Sohnes einen ſchlagenden Beweis geben, ließ den Burſchen, der kaum erſt ſchreiben gelernt hatte, holen und verlangte, daß er ein Pferd auf ein Stück Papier zeichnen ſolle. Zu ſeinem nicht geringen Verdruß bemerkte der Vater bald, daß Carle den Rumpf des Pferdes zu groß für

den Raum des Blattes angelegt hatte, und auch der Freund ſchüttelte bedenklich den Kopf, als die Reihe an die Beine kam. Indeß der kluge Kopf des Knaben wußte ſich zu helfen; mit wenigen Strichen deutete er am untern Rande des Papiers eine Waſſerfläche an; — er hatte ſein Pferd in die Tränke geführt und ſich ſelbſt leichten Kaufs aus dem Dilemma gezogen.

Die Bewunderungswürdigen. Nach Carle Vernet.

Obwohl der junge Vernet wenig Neigung zu ernſthaften Studien hatte, ſo mochte er doch gern ſeinem Vater Freude machen und brachte es in der Schule des Malers Lepicié bald ſo weit, daß er ſich mit Erfolg um den großen Preis bewerben konnte. Im Jahre 1782 ging er nach Italien. Hier zogen ihn am meiſten die Gemälde an, in denen Pferde eine Rolle ſpielen. Indeß fand er an dem klaſſiſchen Typus dieſes edlen Thieres

keinen rechten Gefallen. Als Pferdekenner und Mann des Sports ſah er in dem feingebauten Renner eine edlere Natur als in dem ſtarknochigen, großköpfigen Schlachtroß, weßhalb ſein Antagoniſt Gros einmal ſpottend bemerkte, daß eins von ſeinen Pferden drei Vernetſche Pferde verſchlingen könne.

Bei ſeiner Rückkehr nach Paris mußte Vernet, da kein anderer Weg zur Anerkennung führte, in die Bahn Davids einlenken. Er malte römiſches Heroenthum, wie er zur Kaiſerzeit franzöſiſche Siegeshymnen malte, mit geringem Farbenſinn, aber nicht ohne compoſitionelles Talent; nur ſchlug ſeine Neigung zur Carikatur der ernſten Abſicht oft ein Schnippchen, ſo daß da, wo der phyſiognomiſche Ausdruck Rührung, Begeiſterung, Furcht, Schmerz oder irgend eine andere Form das Pathos bezeichnen ſoll, die mühſamen Verſuche des Malers, das Richtige zu treffen, zu unerquicklichen, ans Grimaſſenhafte ſtreifenden Reſultaten führten.

Nach dem Ausbruch der Revolution gab er ſeine Verſuche im pathetiſchen Stile auf. Das demokratiſche Treiben war zudem nicht nach ſeinem Geſchmack. Im Grunde ſeines Herzens bedauerte er nichts ſo ſehr, als daß die heitere, ausgelaſſene Lebensweiſe der vornehmen Welt in Verruf erklärt war. Doch hütete er ſich ſeine ariſtokratiſchen Sympathien zu verrathen und hielt ſich mit David auf gutem Fuße. Eines Tages ſah er ſich in der Lage, die Freundſchaft und Hülfe des Letzteren in Anſpruch nehmen zu müſſen. Seine Schweſter war der Conſpiration angeklagt und vom Revolutionstribunal zum Tode verurtheilt. David ließ ſich indeß von Vernets Bitten, ein gutes Wort bei Robespierre für ſeine Schweſter einzulegen, nicht im Mindeſten bewegen. Der Maler des Brutus hielt es nicht für weiſe, den Gang der Gerechtigkeit, wie er es nannte, zu hemmen. Der ſchmachvolle Tod ſeiner Schweſter und der Umſtand, daß er ſelbſt einmal mit Lebensgefahr ſich, ſeine Frau und Kinder vor einem wüthenden Pöbelhaufen zu retten genöthigt war, brachte ihn innerlich noch mehr gegen das Treiben der Demagogen auf. Sein Behagen und ſeine tolle Laune kehrte erſt zurück, als die „Jeunesse dorée“, der er ſich mit ganzer Seele anſchloß, eine Wiederkehr der ſchönen Tage der Maria Antoinette zu verſprechen ſchien.

Als Vernet mit dem Heroenthum völlig gebrochen hatte, wurde er, was er im Leben zu ſein pflegte, auch in der Kunſt: Humoriſt. Mit leichter Hand ſchwang er die Gerte, um die Verkehrtheiten der Welt, in der er lebte, zu geißeln. Im Salon von 1797 erſchienen ſeine „Unglaublichen

und Bewunderungswürdigen"*), eine köſtliche Satyre auf das Geckenthum und die Modetracht jener Zeit. Bald darauf gab ihm die Erfindung der Lithographie Gelegenheit, ſeine launigen Einfälle, ſowie ſeine Pferdeſtudien auf bequeme Weiſe zu vervielfältigen. Der Künſtler-Cavalier, der von ſeinen Renten mit Anſtand leben konnte, hatte nicht Ausdauer genug, um an der Oelmalerei Gefallen zu finden. Schlagfertig mit der Zunge, warf er auch mit Hand gern das künſtleriſche bon mot hin, vor der mühſamen Ausführung eines wohlerwogenen Entwurfs zurückſchreckend. Außer den Modenarren und ſeinen eigenen dem Sport ergebenen Freunden mußten vor allen Dingen die Engländer zum Stichblatt ſeines Witzes dienen. Wollte er ſich etwa an Hogarth rächen, der ſeine Landsleute vor Zeiten als ſpindeldürre Hungerleider, Bedientenſeelen und Hafenfüße verſpottet hatte? Faſt ſollte man es glauben. Engliſche Familien mit ihrer ſchwerfälligen Bagage auf der Reiſe, Lord und Lady mit Kind und Kegel in Paris gravitätiſch über die Straßen ſpazierend, eine umherſtrolchende Geſellſchaft von Gentlemen u. ſ. w. gaben ergötzliche Blätter und würden trotz der entente cordiale noch heute die Lachluſt der Pariſer zum Ausbruch bringen. Eine der gelungenſten Carikaturen iſt das Blatt mit dem gravitätiſchen Lord, der en famille mit Miſtreß, Miß und Baby, Gouvernante und Bonne nicht ohne Bedenklichkeit einer Gruppe ſeiner Landsleute folgt, die offenbar ſtark gefrühſtückt und deshalb den Schwerpunkt verloren haben, alle, bis auf einen, dem man ein halbes Dutzend Beefſteaks aus den Backen ſchneiden könnte, dem Beſchauer die Rückenanſicht darbietend. Im höchſten Grade drollig ſind ſodann die „klugen Hunde", die zum Tanzen dreſſirt werden; da tänzelt ein Pinſcher als Huſarenofficier mit pelzverbrämtem Wamms und Schleppſäbel, daneben ein Pudel als langberockter Doctor mit würdevollem Haarbeutel, hier fällt ein junger Stutzer mit Barett und Gallarock aus der Rolle, einen Prellſtein mit kühner Attitude benetzend, während das aufgebauſchte Fräulein Spitz mit wallendem Federhut ſich ſchamhaft hinter ihrem Fächer zurückbiegt.

Als der Stern Napoleons ſich mehr und mehr zur Sonne entwickelte, war Vernet nicht der letzte, der ſeine Huldigungen dem Gewaltigen darbrachte. Er malte napoleoniſche Kriegsſcenen, Hofjagden, Reitergefechte, Cavallerieattaquen, aber auch große Triumphalbilder wie der „Morgen der

*) Incroyables nannte man die „Unwiderſtehlichen" zur Zeit des Directorats und Conſulats und Merveilleuses der Modedamen mit Windſchirmen oder Windmühlenflügeln auf dem Kopfe.

Schlacht von Auſterlitz“ (in Verſailles), der ihm das Kreuz der Ehrenlegion einbrachte. Als es mit dem Kaiſerreich zu Ende ging, hieß er die Bourbonen von ganzer Seele willkommen; denn er hatte immer einen Reſt von dem alten Royalismus im Herzen bewahrt. Nun malte er berühmte Hengſte und unberühmte Günſtlinge des Königs. Die Helden der Jagd und die Helden des Sports waren die einzigen, welche noch ſeinen Kunſttrieb reizen konnten; die Schlachtenmalerei überließ er ſeinem Sohne Horace, deſſen wachſender Ruhm ſein Herz mit ſeligem Entzücken erfüllte und ſeine alten Tage mit jugendlichem Frührot umkleidete. „Wunderbar“, meinte er, „mir geht es ganz wie dem großen Dauphin: Sohn eines Königs, Vater eines Königs, und doch ſelbſt kein König!“ Dieſe Aeußerung machte er zwei Stunden vor ſeinem Tode. Ein Fieber, welches er ſich auf einem kühnen Spazierritt zugezogen, hatte ihn in ſeinem ſiebenundſiebenzigſten Jahre zum erſten Male aufs Krankenlager geworfen. Er ſtarb im Winter 1835.

Carle Vernet ſteht zwiſchen Callot und Gavarni wie David zwiſchen Pouſſin und Ingres. Sein ausgelaſſener Humor war der naturgemäße Gegenpol des exaltirten Pathos und der nationalen Selbſtvergötterung. Er ſelbſt ſchwankte zwiſchen den Extremen. Es erging ihm ähnlich wie Hogarth: wo er Künſtler zu ſein glaubte und ſich in Poſitur warf, blieb er faſt immer ein unbeholfener Dilettant, und wo er als Dilettant auftrat, ſich ſelbſt und nicht eine fremde Rolle ſpielte, offenbarte er eine künſtleriſche Originalität, die ebenſo echt franzöſiſch wie die Hogarthſche Geiſtesart echt engliſch war.

Antonio Canova

und

die Regeneration der Bildnerei in Italien.

Antonio Canova.

(1757—1822.)

„Italien hat ſieben Weltwunder!“ ſo ſagt ein altes Epigramm. „Drei Bildhauer: Donatello, Ghiberti, Michel Angelo; vier Maler: Leonardo, Rafael, Tizian, Correggio — das ſind ſieben Wunder. Und fragt man uns um das achte Wunder: ſo kann Italien auch dieſes zeigen — unſere drei Bildhauer und vier Maler ſind fünf Maler und vier Bildhauer.“

Es ſchien, als wenn dieſe Wunder der Kunſtwelt Italiens in der That ihren Abſchluß gefunden hätten. Die italieniſche Kunſt trug den Stempel des Epigonenthums. „Es iſt ſeit dem Hinſcheiden der großen Meiſter,“ ſagt ein, von ſeinem Orden mit der Aufſicht über Kirchenausſchmückung betrauter Jeſuit, am Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts *),

*) *P.* Angelus Myller, Pragensis.

„viel Künſtleriſches und noch mehr Künſtliches hervorgebracht worden. Alle Mauern der Tempel und Paläſte der Großen ſind mit Gemälden überdeckt; nicht allein in den Kirchen, ſondern auch auf den freien Plätzen und an den Straßen ſtehen die Bildſäulen der Heiligen und Kirchenfürſten — aber das Meiſte, was die Superfötation der Kunſt ans Licht gebracht hat, gehört in die Ordnung der Mißgeburten. Und die meiſten Mißgeburten hat die Bildhauerei aufzuweiſen. Die Kunſt giebt das Abbild des Menſchen, damit ihm die Wahrheit einleuchtend werde, er, der Menſch, ſei das Abbild Gottes ſelbſt. Das Werk der Kunſt ſoll die nach Geſchlecht und Alter zwar verſchiedene, immer aber auf die Gottähnlichkeit hinweiſende Schönheit zeigen, welche dem natürlichen Menſchen in ſeinem Werkeltagselend — unter dem wir Alle ſeufzen — nur zu oft verloren geht. Alſo: es ſoll der Menſch, von der Kunſt nachgebildet, dem göttlichen Urbilde näher kommen, als der natürliche Menſch. Wie aber, wenn wir ſehen, daß das künſtleriſche Abbild noch nicht an den natürlichen Menſchen heranreicht? Können wir zu ſolchen Werken ſagen, wie es denn geſchrieben ſteht: Ihr ſeid Götter? Es iſt viel in der Welt gelogen und ebenſo viel geglaubt worden; aber Niemand wird heute glauben, daß der prahleriſche Benvenuto Cellini, oder daß der in Ruhmredigkeit ſchwimmende Bernini — der ekelhafte Fluch unſerer Tage — Götter gebildet habe. Wenn erſt die Kunſt zur Seite werfen wird die Reproduction, Combination, die Mutation und Permutation, wenn ſie nicht mehr rechnen, ſondern ſchaffen wird, dann werden wir wieder in den Kunſtwerken der menſchlichen Gottähnlichkeit begegnen."

Es iſt nicht möglich, ſchärfer als dieſer arme Pater über die Schule Lorenzo Bernini's zu urtheilen und zugleich die Anforderungen an den, die Kunſt regenerirenden, Nachfolger höher zu ſpannen. Die Kunſt war in Italien, faßt man beſonders die Sculptur ins Auge, zu Ende — nur die Künſtelei exiſtirte noch. Anſtatt der mächtigen Lebensäußerungen in den Werken Michel Angelo's, war eine Haſcherei nach draſtiſch wirkenden Formen eingeriſſen. Die Kraft und Leidenſchaft war durch ein unmotivirtes, äußerliches Pathos erſetzt; anſtatt eines wahren Ausdruckes des Gedankens und der Empfindung blähte ſich die widerwärtigſte Affectation und das ſtilvoll Bemeſſene, alles Unweſentliche Ausſchließende, war durch einen feſſelloſen Manierismus nieder geworfen.

Der deutſche Norden ſandte ſeinen Winckelmann nach Italien, um den einfach-bedeutſamen Stil und die Formenſchönheit der Antike, ſo wie die große Auffaſſung der italieniſchen Cinquecentiſten wieder zur Geltung zu

bringen. Mit einer auffallenden Einſtimmigkeit erwarteten die Freunde der Kunſt die Wiedergeburt derſelben von dem Studium jener muſterhaften Sculpturwerke und ſetzten voraus: daß ein Aufſchwung der Bildhauerei nothwendig auch das Wiedererſtehen des guten Geſchmacks in der Malerei zur Folge haben müſſe. Das allererſte Erforderniß, um der geſunkenen Kunſt wieder aufzuhelfen, war daher ein Bildhauer, welcher Talent und Einfluß genug beſaß, um dieſen kritiſchen Doctrinen durch ſeine Werke praktiſche Beweiskraft zu verleihen.

Italien lieferte den erſten Bildhauer, welcher als Stütze und Vorkämpfer der Wiedergeburt des reinen Kunſtgeſchmacks gelten konnte, — Antonio Canova. Mit leichter Hand ſtürzte er die Götzenbilder des Zopfſtils um und ſtellte ein edleres Geſchlecht von anmuthig beſeelten Figuren an ihre Stelle. „Götter des Olymp waren Canova's Gebilde nicht, aber den Unſterblichen nahe verwandt.“ *)

Dieſer Meiſter von hohem Range, welcher faſt ein halbes Jahrhundert lang als der glänzendſte Stern am Kunſthimmel Italiens ſtrahlte, ward am 1. November 1757 zu Poſſagno geboren. Dies iſt ein von vielen Steinbrechern und Steinhauern bewohntes Dorf in den Bergen von Aſolano, welche eine Fortſetzung der venetianiſchen Alpen in der Richtung nach der Ebene von Treviſo bilden. Der Vater und auch der Großvater Canova's waren gewöhnliche Steinmetzen und der Künſtler machte in ſpäteren Jahren gern die Bemerkung: daß ſeine Vorfahren in Poſſagno ſeit Jahrhunderten als Steinhauer einen bedeutendern Ruf beſeſſen hätten, als er denſelben in ſeiner Sphäre je zu erringen hoffen dürfe.

Schon in ſeinem dritten Lebensjahre verlor Canova den Vater. Er ward von ſeiner Mutter, Angela Zardo, als ein läſtiges Erbſtück betrachtet; denn ſie brachte das Kind nach ſeiner Tante, von mütterlicher Seite, Caterina Ceccato, und ging nach Crespano, ihrem Geburtsorte. Hier verheirathete ſich die Mutter Antonio's mit einem ſpätern Abbate, Giovanni Sartori.

Da der Tante das Kind ſehr bald eine große Laſt wurde, ſo erklärte der Großvater mütterlicher Seite, Paſino, daß er die Sorge für daſſelbe ein für alle Mal übernehmen wolle. Der alte Mann, obwohl nur ein ſchlichter Arbeiter, verſtand ſich ſehr gut auf geometriſches Zeichnen, auf das Entwerfen architektoniſcher Zierſtücke, und Canova rühmte, als er ein

*) Leg.-Rath Käſtner.

berühmter Bildhauer geworden war, die Erfindungsgabe und den Geschmack seines Großvaters in ornamentalen Arbeiten. Es war eine Sache, die sich von selbst verstand, daß Antonio ein Steinmetz werden solle, obgleich der Großvater oft mit Betrübniß bemerkte: „daß der Knabe gar keine Anstalt mache, zu wachsen.“ Es war die Rede davon, das zierliche Kind dem Priesterstande zu widmen. Da sagte Antonio: „Macht Ihr mich zum Meßnerknaben, so legt mir gleich einen kleinen Stein zurecht. Ich will meinen Namen hineinhauen — der soll auf mein Grab kommen. Ich mag nicht leben, wenn ich kein Steinmetz werden kann.“

Als Antonio etwa zehn Jahre alt war, konnte er bereits ohne alle fremde Beihülfe zwei sehr zierliche Schreine aus carrarischem Marmor fertigen.*) Diese Erstlingswerke Canova's sind noch vorhanden. Im Alter von dreizehn Jahren arbeitete Antonio an der Seite seines Großvaters regelmäßig wie jeder andere Steinhauerlehrling. „Der Hieb, welchen ich von Possagno her in der Hand habe, ist von einer Sicherheit, die mich auch nicht ein einziges Mal betrogen hat;“ sagte Canova später. „Ich bin jedenfalls dem alten Buonaroti sehr unähnlich; aber die Steinsplitter kann ich ebenso gut fliegen lassen, wie er, und habe dabei den Vortheil, mich nicht zu verhauen.“

Pasino hielt seinen Enkel für eine Art von Wunder. Er gab ihm einige schwierige Zeichnungen zur Ausführung, meist mundirte Arbeit, und Antonio verbesserte und verschönerte in der Ausführung noch Manches. Es war ein reicher venetianischer Nobile und Mitglied des Raths, Giovanni Falieri, welcher in Possagno seit Jahren Bestellungen zu machen pflegte. Als Pasino einst das Geld für seine Arbeiten eincassirte, fragte der Rathsherr: wer die wundervollen Ornamente an einem, für einen Balcon bestimmten Marmorblocke gearbeitet habe? Pasino stellte seinen Enkel vor. Der Nobile war von der Geschicklichkeit des Knaben so entzückt, daß er erklärte, die Sorge für die Ausbildung Antonio's übernehmen zu wollen. Und der edle Venetianer hielt in glänzender Weise sein Wort.

Zuerst ward es nothwendig, Antonio von der handwerksmäßigen Steinhauerarbeit zu entfernen. Falieri kannte einen tüchtigen Bildhauer, Bernardi, in Folge einer Adoption gewöhnlich Toretto**) genannt, welcher in Pagnano, einem Dorfe in der Nähe der Landbesitzung Falieri's, sein

*) Conte Cicognara's: Biografia di Canova; Storia della Scultura.

**) Wird auch Toretti genannt.

Atelier beſaß. Dieſem Künſtler ward Antonio übergeben. Der Schüler hatte den Lehrer bereits während der erſten Tage ihres Beiſammenſeins völlig bezaubert und Toretto wandte den unermüdlichſten Fleiß auf, um Antonio ſo vollſtändig zu belehren, wie möglich.

In Pagnano ſchloß Antonio mit dem jüngern Sohne Falieri's, Giuſeppe, ein inniges Freundſchaftsbündniß, das nur der Tod trennen konnte. So erzählte Canova ſelbſt den Beginn ſeiner ſo folgenreichen Verbindung mit der Familie Falieri. Es ſei hier indeß auch jene, obwohl nie beglaubigte Anekdote erwähnt, nach welcher Canova durch einen von Butter geformten S. Marcus-Löwen, der bei einem Feſt auf die Tafel Falieri's geliefert ſei, die Aufmerkſamkeit des Patriciers auf ſich gezogen habe.

Bei Toretto arbeitete und ſtudirte Canova zwei Jahre lang und machte ſolche Fortſchritte, daß ſein Meiſter von ihm in Ausdrücken der ungemeſſenſten Bewunderung ſprach. Man würde irren, wollte man annehmen, daß der Schüler hier in vorwiegend akademiſcher Weiſe beſchäftigt worden wäre. „Ich mußte arbeiten, wie ein Sklav," ſagte Canova, „und mein einziger Troſt war, falls ich den Schlägel kaum noch in der geſchwollenen Hand feſthalten und den rechten Arm erheben konnte, daß der Meiſter ebenſo ermüdet war, wie ich." Vom Modelliren war Toretto kein beſonderer Freund; er arbeitete lieber friſchweg nach Zeichnungen und erſparte auf dieſe Weiſe viele Zeit. Auch Canova modellirte nur, wenn es geſchehen mußte. Obgleich er vorzüglich boſſirte, ſo war es ihm doch am liebſten, an ſeinen Modellen „noch der Phantaſie etwas übrig zu laſſen." Die letzte Ausführung, den Hauch des Lebens, gab Canova ſeinen Werken mit dem Meißel und Schlägel in der Hand. Die Aufträge, welche Toretto empfing, waren keineswegs der Mehrzahl nach den höheren Regionen der Kunſt entnommen: das am meiſten Künſtleriſche waren die größeren Grabdenkmäler. Uebrigens gab es vielleicht die Statue eines Heiligen für irgend eine kleine Kirche, oder eine Figur für einen Brunnen u. dgl. zu fertigen; die Hauptſache blieben architektoniſche Ornamente. Die feine Ausarbeitung der Letzteren fiel regelmäßig Canova zu. Bei den Statuen und Gruppen hatte er den erſten Anhieb zu machen, weil er, wie Toretto ſagte, das Geheimniß wußte, ſofort der im Steine verſteckten Figur „den Meißel auf die Haut zu ſetzen." Dann begann Toretto ſeine Arbeit und überließ dem Schüler ſpäter etwaige Correctur und das Ausputzen.

Auch in Venedig, wohin Toretto mit ſeinem Schüler überſiedelte, blieb die Art der Beſchäftigung Canova's die nämliche. Hier ſtarb Toretto nach

kurzem Krankenlager. Er verlangte, den Senator Falieri zu ſprechen und bat denſelben in den beredteſten Ausdrücken, Canova, obgleich derſelbe ſich anſtändig zu ernähren gelernt habe, nicht ſich ſelbſt zu überlaſſen. Falieri beruhigte den Sterbenden und brachte den Kunſtjünger nach einem Neffen

Hebe. Nach Antonio Canova.

Toretto's, Giov. Ferrari, indeß der Gönner ausbedang, daß Canova Muße für akademiſche Studien haben müſſe und mit mehr handwerksmäßigen Arbeiten verſchont bleiben ſolle.

Ein Freund Falieri's, der Commendatore Farſetti, beſaß eine reichhaltige Sammlung von trefflichen Gypsabgüſſen antiker Sculpturen. Dieſe

Galerie ward Canova für seine Studien eröffnet. Er zeichnete und modellirte hier und arbeitete im Atelier an den, von Toretto bereits übernommenen Statuen, für die Gärten der Familie Tiepolo in Carbonara. Die Statuen der „Klugheit“ und des „Rathes“ sind zum größten Theile das Werk Canova's und seines Mitschülers, Gattinoni, welche beide für einander eine leidenschaftliche Zuneigung faßten. Der Wetteifer der Kunstjünger ward jedoch bald unterbrochen, denn Gattinoni, nicht minder begabt als Canova, nur viel feuriger, sank mit allen Hoffnungen, die er erregte, ins Grab.

Giovanni Ferrari, der sich nach seinem verstorbenen Onkel Toretto nannte, hatte jedoch das, dem Senator Falieri gegebene Versprechen in Bezug auf Canova bald vergessen. Obwohl er als Lehrherr bezahlt wurde und Canova weder Nahrung noch Kleidung verabreichte, fand er es doch angemessen, den Jüngling auszunutzen und von seinen Studien abzuhalten. Canova mußte die Aufsicht über das Atelier übernehmen und die Arbeiter dirigiren, was ohne harte eigene Arbeit nicht möglich war. Ferrari-Toretto war ein äußerst gutmüthiger Mann, lustig, witzig, ein Freund von heiterer Gesellschaft. Er konnte nicht widerstehen, wenn seine Bekannten ihn zu einem Gange ins Weinhaus, zu einer Lustfahrt auf den Lagunen oder einer Partie nach der Terra ferma abholten. Ferrari war jeden Morgen pünktlich im Atelier und zog gewissenhaft seine Arbeitskleider an, um nach einer Viertelstunde ebenso gewissenhaft sich wieder umzukleiden und der Werkstätte lachend den Rücken zu kehren.

Canova theilte der Familie seines Gönners mit, daß er beschlossen habe, Ferrari zu verlassen und auf eigene Hand zu arbeiten. „Du bist ein geschickter Arbeiter,“ ward ihm geantwortet; „Deine Fruchtkörbe in Marmor vor dem Palast Farsetti*) sind meisterhaft, und Toretto sagt schon: Du könnest Deinen Unterhalt verdienen. Außerdem ist die Signoria auf Dich aufmerksam geworden. Aber Du bist erst sechzehn und ein halbes Jahr alt. Indeß versuche, wie weit Deine Kraft reicht, im antiken Styl Eigenes zu schaffen.“

Er begann muthig sein erstes selbständiges Werk. Dasselbe war dem Mythos vom Orpheus entnommen. Eurydike sollte den von Flammen erfüllten unterirdischen Schlünden entsteigen, dem Orpheus sich zeigen, um wieder zum Orkus zurückzusinken. Orpheus sollte, von unbezwinglicher Liebe

*) Hotel de la Gran Brettagna.

getrieben, ſich trotz des empfangenen Befehles, nach Eurydike umſehen und mit Entſetzen gewahren, daß die Gattin wieder dem Hades anheimfällt, welchem ſie kaum entronnen war.

Es bedarf keiner beſonderen Auseinanderſetzung, daß dieſe Auffaſſung ebenſo viele maleriſche, wie unſculpturale Eigenſchaften beſitzt. Das maleriſche Element, welches in dieſem Erſtlingswerke Canova's auftritt, hängt ſo genau mit der innerſten Natur des Künſtlers zuſammen, daß wir daſſelbe in der langen Folge ſeiner Werke immer wieder auftauchen ſehen. Hier iſt die Urſache von den meiſten Fehlern Canova's, aber auch, ſo eigenthümlich es klingt, von vielen Vorzügen deſſelben.

Zuerſt ward die Eurydike vollendet. Canova wollte ſeinem Gönner die Koſten eines Marmorblocks erſparen und arbeitete die Figur in weichem Stein, und zwar in halber Lebensgröße. Venedigs Signoria beſaß noch den alten Stolz auf die Künſtler der Republik und die Herren des Raths waren, der unvollkommenen Formengebung des Jünglings ungeachtet, überzeugt: daß Canova einſt dem Staate Ruhm bringen werde. Canova hatte in den Ateliers der Toretti Manches geliefert, was unbedingt mehr den Anſchein des Vollendeten, Sichern beſaß, als ſeine Eurydike. Canova konnte beſonders Arme und Schenkel mit Eleganz formen. Aus Furcht, in Berniniſcher Weiſe überzierlich und weichlich zu werden, war Canova ins Plumpe hineingerathen.

Ungeachtet der Anerkennung, welche ſein erſtes Werk bei den ſo hochpatriotiſchen Venetianern fand, ward Canova durch die Mängel deſſelben tief niedergebeugt. Sein ſtolzer Rauſch, der Welt Sculpturen in dem großen Styl der Antike vor Augen zu ſtellen, war verflogen, und ſelbſt ein ſehr anerkennendes Schreiben des Dogen konnte ihn nicht tröſten. Doch fand der Jüngling bald ſeinen Muth wieder.

„Die Altmeiſter, ſammt Donatello, Andrea Piſano, Ghiberti und Buonaroti würden nicht zu mir kommen", äußerte Canova; „es blieb mir nichts übrig, als meinerſeits mich auf den Weg zu machen, um ihnen nahe zu treten. Zunächſt nahm ich Michel Angelo als Ziel. Er hat für den Schüler die unvergleichliche Eigenſchaft, daß er ſeine gewaltigen Mittel nirgend verbirgt. Bei Buonaroti reden die Statuen von den tiefen Studien des Meiſters, während die Antiken in dieſer Hinſicht ſchweigen. Buonaroti baut ſeine Figuren vor Euch auf; aber die griechiſchen Statuen treten fertig geſchaffen vor Euch hin — ein nicht zu durchſchauendes Räthſel für Den, welcher verſucht, ſie nachzubilden."

„Man braucht den Michel Angelo nicht lange zu ſtudiren, um zu ſehen, wo ſein Geheimniß liegt, den Stoff zu bewältigen und mit höchſter Sicherheit ſeinen Ideen Ausdruck zu verſchaffen. Er iſt ein großer Anatom. Bei ihm iſt von einer blos äußerlichen Bildung des Menſchenkörpers keine Rede. Er modellirt von innen heraus. Die Action ſeiner Figuren ſcheint aus den Nervencentren derſelben hervorzugehen."

Canova beſchloß, den mühſeligen Weg des anatomiſchen Studiums zu betreten. Es koſtete ihm große Ueberwindung, jeden Gedanken an ein größeres eigenes Werk vorerſt zur Seite zu legen. Die Anatomie ward ſeine Hauptbeſchäftigung. Dieſe Wiſſenſchaft, ſo abſchreckend ſie dem Anfänger erſcheint, ſagt Miſſirini, beſitzt dennoch große Reize, um ihre Jünger zu feſſeln. Sie gleicht nicht einer Wüſtenei, nach deren Schrecken ſich plötzlich ein Paradies aufthut; ſie bietet für jeden Schritt, den der Schüler vorwärts thut, gleich auf der Stelle Belohnung. Das erſte Vierteljahr koſtete Canova eine große Willensanſtrengung; dann aber hate die anatomiſche Iſis ihren jungen Prieſter feſt an ſich gekettet. Er hatte es ſich zum unverbrüchlichen Geſetz gemacht, auch nicht einen einzigen Tag hingehen zu laſſen, ohne irgend Etwas zu zeichnen oder zu modelliren. Eigene Entwürfe fanden ſich unter dieſen Uebungsſtücken ſelten. Meiſt zeichnete und modellirte er anatomiſche Präparate und charakteriſche Köpfe, welche ihm auf der Straße oder in den Theatern aufſtießen. Die Theater beſuchte Canova aus Grundſatz. Er ſtudirte hier das Mienen- und Geberdenſpiel, zog es aber bald vor, anſtatt des Mittelbaren der Bühne das Unmittelbare des Lebens zu belauſchen und Charaktere und Geberden der unteren Volksklaſſen auf dem Gemüſe- und Fiſchmarkt zu beobachten. Er fand bei dieſem Volke, das nicht allein mit dem Munde, ſondern mit dem ganzen Körper ſpricht, allenthalben Brauchbares, wo ein minder geübter und ſcharfſichtiger Beobachter nichts dergleichen entdeckt haben würde. Mit großem Eifer warf ſich der Künſtler auch auf archäologiſche und geſchichtliche Studien und lernte einige fremde Sprachen.

Ueber drei Jahre vergingen unter dieſen anſtrengenden Studien. Dann nahm er mit der Sicherheit des Erfolges wieder Schlägel und Meißel zur Hand. Es war ihm im Kloſter S. Steffano ein geräumiges Atelier zur Verfügung geſtellt worden und hier vollendete er 1778 ſeinen Orpheus. War die Eurydike das Werk eines talentvollen Schülers, ſo ſah man in dem Orpheus bereits den wiſſenden Meiſter, welcher nur ſeiner Mittel noch nicht völlig Herr geworden war. Bereits im folgenden Jahre entfaltete

ſich die Knoſpe von Canovas Genius — er lieferte die Gruppe des Dädalus und Ikarus. Halb zagend, ſein Schickſal ahnend, ſteht der ſchlanke Knabe da, während der weiſe Meiſter ihm die mit Wachs zu Flügeln verbundenen

Die drei Grazien. Nach Antonio Canova.

Federn feſt ſchnürt. Aeußerſt geiſtvoll iſt der Kopf des Erbauers des Labyrinths von Kreta. Vielleicht iſt der Körper gegen den Kopf zu greiſenhaft gerathen. Auch ſtört die faſt völlige Bartloſigkeit des Meiſters. Der Ikarus aber trägt ſchon den Stempel der Canovaſchen Geſtaltung. Die Gruppe iſt ſehr einfach und die Formen ſind naturwahr gebildet. Stiliſtiſche

Harmonie fehlt zwar; dennoch erregte dieſes Werk ungemeines Aufſehen und machte den Namen des jungen Künſtlers mit einem Schlage in ganz Italien bekannt. Der Senat von Venedig beſchloß, Canova mit einer Penſion von 300 Ducati nach Rom zu ſenden, und bald ging von Padua aus die erſte große Beſtellung ein. Es war eine koloſſale Statue des Marcheſe Poleni, beſtimmt, in Padua auf dem Prato della Valle aufgeſtellt zu werden. Poleni ward im altrömiſchen Coſtüme, wie ausdrücklich verlangt war, dargeſtellt. Der Kopf iſt edel und ausdrucksvoll, die Haltung zwanglos aber ſicher; die Draperie iſt gut angelegt und ſorgfältig ausgearbeitet.

Mit Canovas Auftreten in Rom geht die Schülerperiode des Künſtlers zu Ende. Die Republik hatte ihm in Rom den zuvorkommendſten Empfang von Seiten des venetianiſchen Geſandten, Cavaliere Zolani, geſichert. Canova war jetzt im dreiundzwanzigſten Jahre, eine feine, aber elaſtiſche und kraftvolle Geſtalt mit geiſtvollem Antlitz; Klugheit und Sanftmuth in Blick und Mienen. Es galt jetzt, zu zeigen, was die Welt von ihm zu erwarten habe. Von ſeinem Heros Buonaroti wandte ſich Canova ab, nachdem ihm hier in Rom die Sculptur der Griechen in überwältigender Majeſtät vor Augen getreten war. Er ſtudirte eine Reihe von Bildwerken der antiken Zeit und konnte ſchon 1782 mit ſeinem Theſeus als Beſieger des Minotaurus die Kunſtwelt der Roma überraſchen.

Näher als in dieſer herrlichen Gruppe iſt Canova den Hellenen nie, oder nur in ſeinem Palamedes, gekommen. Der Minotaurenſieger zeigt ruhige Kraft, Durchbildung und Reinheit der Formen. Edle Einfachheit, Verſchmähung des Strebens nach Effect ſind Hauptvorzüge dieſer Gruppe. Das Ungeheuer liegt erſchlagen auf dem Boden. Die Muskeln noch geſpannt von dem eben beendigten, furchtbaren Kampfe, ſitzt der Held, die Keule umfaſſend, auf der ungeſchlachten Leiche ſeines Feindes. Dieſe Ruhe beſitzt ein eindringliches Pathos. Es iſt ſehr auffallend, daß die Biographen Canovas und ſo manche Kunſtgelehrte, welche die Leiſtungen dieſes Künſtlers beurtheilten, auf den Theſeus als Sieger über den Minotaurus ſo geringen Werth gelegt haben. Es iſt ſehr viel von dem Wendepunkte von Canovas Geſchmack und Productionsweiſe geredet worden. Die Einen bezeichnen dieſes, die Anderen jenes Werk als den Beginn der verwerflichen, manierirten Periode des Künſtlers. Eben für die Richtung Canovas iſt der Minotaurenſieger ſo ſehr wichtig. Die Frage hieß: Grieche, oder Nichtgrieche? Mit dem Minotaurustödter ſteht Canova auf unzweifelhaft helle-

niſchem Boden, den er aber ſofort wieder verläßt, um denſelben mit ſeinem Palamedes nur noch ein einziges Mal zu betreten. Die Urtheile, welche über den Palamedes gefällt wurden, ſind einander oft ſchnurſtraks zuwiderlaufend. Heute ſind wir nicht mehr im Stande, der ausgeführten Statue gegenüber für oder gegen eine dieſer Meinungen den unwiderleglichen Beweis zu führen; denn die Statue iſt verloren gegangen und unſeres Wiſſens nicht wiederholt worden.

Der Tiber drang im Winter 1805 über ſeine Ufer und die Fluthen brachen in Canovas Werkſtätte ein. Die Pfoſten, welche die Bretter trugen, auf denen der in Marmor gearbeitete Palamedes ſtand, ſanken ein, die Statue ſtürzte herab und ging in Trümmer. Canova war ſelbſt kein begeiſterter Freund des „Stilo nuovo“, in welchem der Palamedes gearbeitet war und hielt den Perſeus für ungleich vorzüglicher.

Für den Perſeus mit dem Gorgonenhaupte hatte Rom, ja ganz Italien Partei genommen. Canova entzog ſeinen harmoniſch durchbildeten Palamedes den Augen der römiſchen Kunſtfreunde, damit das Publicum nicht auf den Gedanken gerathe: es begegne Canova, dem als unfehlbar Gerühmten, dennoch, Werke von „gleichgültigem Charakter“ zu ſchaffen, welche der lebhaften Wirkung auf die Empfindung entbehrten.

Der Perſeus iſt eine der Arbeiten Canovas, welche am wenigſten innerlich zur Ruhe gekommen ſcheint. Es tritt hier gleich ein Dualismus des Individuellen auf. Man braucht den Perſeus nicht lange zu betrachten, um die Wahrnehmung zu machen: daß der Figur die Formen des Apollo von Belvedere zum Grunde liegen. Der ſiegende Sonnengott in ſeiner klaren Ruhe, und einer der abenteuerlichſten Helden der griechiſchen Mythe können unmöglich eine und dieſelbe Phyſiognomie der Geſtaltung zeigen. Die Haltung des Kopfes, des ausgeſtreckten linken Armes mit dem Meduſenkopfe und der mit dem Hakenſchwert bewaffneten Rechten, ſo wie die Stellung des ganzen Thorax iſt beim Perſeus dem Apollo nachgebildet. Der Hauptunterſchied der Attitude beſchränkt ſich auf die Schenkel. Beim Apollo iſt der linke vorgeſtreckte Arm am weiteſten von der linken Ferſe entfernt, welche zurück weiſt, während das rechte Bein das Standbein iſt. Auf dieſer Anordnung beruht bei der antiken Statue das Mannigfaltige der Linienführung; eine Belebung der Geſtalt, welche dem Perſeus fehlt. Es iſt einförmig, daß der Perſeus den linken Arm ſammt dem linken Bein nach vorwärts bringt; das rechte Bein erhält dadurch etwas ſteif Schleppendes. Der Fehler des Apollo, ein unverhältnißmäßig verkürzter Ober-

körper, ist beim Perseus vermieden; auch ist die Brust des Helden breiter, und die Schenkel, modellirt übrigens nach denjenigen des Urbildes, sehen gedrungener aus.

Dennoch ist der Perseus kein Held geworden. Der ganze Körper hat in den Formen etwas weiblich fließendes; die Musculatur ist nicht gehörig durch gewaltige Körperanstrengung zur freien Entwickelung gelangt. Man könnte hier wohl aalgleiche Schmiegsamkeit, aber keine gewandte Schnellkraft entdecken. — Alles ist mehr auf die passive, als auf die active Seite geworfen. Ueber die seltsame Form des Helms vom Perseus kann man vielleicht hinwegsehen, obgleich diese Flügelmütze mit den, ohrenähnlichen, Metallplatten zu ungewöhnlich ist, um nicht zu stören. Desto mehr fällt das steif niedersinkende Gewand ins Auge, welches die rein mechanische Bestimmung hat, den stützenden Truncus entbehrlich zu machen.

Was die Ausführung der Perseusstatue betrifft, so ist diese geradezu wundervoll zu nennen. Der Marmor ist von einer auserlesenen Schönheit. (Canova war ein unvergleichlicher Kenner des Marmors). Sieht man von der mangelnden, künstlerischen Einheit, von dem inhaltreichen Charakter ab, so hat der Perseus im Einzelnen Vortreffliches genug, um sogar als Muster zu dienen. Schultern und Rücken, Unterleib, Schenkel und Füße sind von ungemeiner Schönheit der Form sowohl, als der zarten Behandlung des Fleisches. Die Muskeln mit ihren Uebergängen sind an den Schenkeln des Apollo nicht schöner und fließender gerathen.

Wir haben uns bei dem Perseus aus der besondern Ursache so lange verweilt, weil die Bewunderer Canovas diese Arbeit dem, zu gleicher Zeit ausgestellten, Jason Thorwaldsens gegenüber als etwas für den jungen dänischen Künstler Unerreichbares gepriesen wurde. Canova selbst, nie dem Neide zugänglich, besuchte Thorwaldsens Atelier und fand den Jason überraschend neu und großartig.*)

Allerdings besaß der Jason das Einheitliche der Individualität, welches dem Perseus mangelt. Jason war ein Held und besonders derjenige, welcher er sein sollte. Die schöne Entgegensetzung der Gliederbewegung, voll Leben und Ruhe, die Uebereinstimmung des Ganzen und Einzelnen, das Geschaffene, nicht Gemachte im Jason senkte die Wage des Urtheils zu Gunsten Thorwaldsens. Das Wesen der Form im Jason ist bereits klar begriffen und hier war der Punkt, wo Thorwaldsen sich als riesengroß beweisen sollte.

*) Quest' opera di quel giovane Danese è fatta in uno stilo sublimo e grandioso.

Dem gegenüber ſchien das Maſſige im Jaſon, welches faſt ans Plumpe ſtreift, den Kennern kein Grund zu ſein, den Helden ſeinem Nebenbuhler, Perſeus, nach zu ſetzen. Wäre Canova auf dem Wege fortgeſchritten, den er mit ſeinem Minotaurenſieger einſchlug, ſo hätte er die ganze Herrlichkeit altgriechiſcher Plaſtik in runden Figuren eben ſo vollſtändig wieder auferſtehen laſſen, als dies in Bezug auf das Relief von Thorwaldſen bewirkt wurde. Aber Canova nahm nach Empfindungsweiſe und Form die Richtung des Modernen.

Die Werke Canovas ſind ſo zahlreich, daß wir ſelbſt von einem Verzeichniß derſelben hier abſehen müſſen. Es ſind 176 vollendete Arbeiten, unter denen zwölf Gruppen und 53 Statuen ſich befinden. Wir erwähnen nur einige der berühmteſten Werke unſeres Künſtlers. Seine „Pſyche", ſtehend, in natürlicher Größe kann als das Ideal von Canovas weiblichen Figuren betrachtet werden. Sie befindet ſich noch dieſſeits der Grenze, wo Sinnlichkeit mit ſüßlich-lüſterner Gefühlsſtimmung herrſcht. Canova hat tadelloſere weibliche Formen gemeißelt; aber ein Gebild, das die „Pſyche" an kindlich-jungfräulicher Lieblichkeit, an gewinnender Anmuth überträfe, ſchuf er nicht. In der bewunderungswürdigen Gruppe von „Amor und Pſyche" tritt die letztere vor der Schönheit des Amor zurück. Amor, als etwa zwölfjähriger Knabe gedacht, ſchmiegt ſich mit dem Ausdrucke reinſter, innigſter Zärtlichkeit an die Geliebte, welche ebenſo kindlich, als er ſelbſt erſcheint. Der Kopf Amors ruht auf der einen Achſel von Pſyche; der eine Arm des jugendlichen Gottes ſchlingt ſich um den Nacken Pſyche's. Dieſe hält einen Schmetterling und ſetzt denſelben auf die eine Hand Amors.

Die Anordnung dieſer Gruppe iſt tadellos; die Formengebung von außerordentlichem Reize. Amor iſt ganz nackt. Nichts ſtört in der Betrachtung der reizenden Contraſte ſeiner Stellung, in dem durchgeiſtigten Leben der ganzen Figur, welche, in ſich völlig harmoniſch, ſich mit Pſyche zu einem Ganzen verbindet. Pſyche iſt halb bekleidet; ihre Haltung iſt ruhiger, in reizendes Sinnen verloren. Das Geſicht von Pſyche dürfte an Ausdruck demjenigen Amors vorzuziehen ſein. Madame de Staël fand freilich den Affect in Amors Antlitze als das Reizendere. Ganz beſonders ſchön ſind die Füße der beiden Geſtalten.

Unſere deutſchen Kunſtgelehrten haben in dieſer Gruppe einen plaſtiſchen Pleonasmus gefunden. Pſyche, welche ſich ſelbſt dem Amor liebend hingiebt, giebt ihm außer ſich ſelbſt noch das Symbol ihrer Perſönlichkeit —

Grabmal des Papſtes Clemens XIII. Nach Antonio Canova.

den Schmetterling. Die capitoliniſche Gruppe, „Amor und Pſyche“, weltbekannt, ſetzt das natürliche Zeichen liebender Hingabe, den Kuß, anſtatt eines dürftigen Symbols. Wir glauben zwar, daß die Antike hier, wie faſt immer, im Rechte iſt, ſchätzen aber trotz des „Pleonasmus“ Canovas Gruppe als ein Werk erſter Claſſe. Daß Canova, indem er den Schmetterling anbrachte, der Idee einer hohen Beſtellerin gehorchte, iſt falſch; denn die Kaiſerin Joſephine, für welche die Gruppe in Marmor ausgeführt wurde, beſtellte erſt dann, als der Ruf von „Amor und Pſyche“ die Welt durcheilt hatte.

Im „Perſeus“ und in der Gruppe „Amor und Pſyche“ laſſen ſich Studien über die Art anſtellen, wie Canova den Marmor behandelt. In der bis auf das Feinſte getriebenen Ausführung iſt die Empfindung Canovas zu erkennen, welche ſelbſt dem materiellen Theile ſeiner Werke eine Art von Reiz zu verleihen ſuchte. Wie alle Italiener liebte er die „Morbidezza“*), das Weiche, Elaſtiſche bei der Darſtellung des Nackten. Er glaubte, daß die zarteſte Beſtimmtheit, welche den Formen des Marmors durch die Feile und den Bimsſtein zu verleihen iſt, daß die perlig glatte Politur der Statuen noch immer die Härte der Materie, des Marmors durchblicken laſſe.

Canova kam daher auf die Farbengebung der Griechen, welche ihre Tempel mit einem goldbräunlichen, theils diaphanen, theils opaken Anſtrich verſahen. Der Künſtler gab ſeinen Statuen die letzte, blitzende Politur und ſetzte dann eine ins Goldige ſpielende Tinte — aus Ofenruß bereitet — auf, um die blendenden Töne des Marmors zu brechen. Die Statuen ſehen nach Anwendung dieſer Beize wie verblichene Wachsfiguren aus. Es iſt zu verwundern, daß nicht einer oder der andere der Beſteller Gelegenheit genommen hat, dieſen Schein der „Morbidezza“ von Canova noch ein Wenig weiter treiben und die Statuen naturwahr coloriren zu laſſen. Das Unangenehmſte für die Gegenwart, bezüglich dieſer Marmorbeize iſt indeß der Umſtand, daß die Sepiafärbung ſich nicht vollſtändig entfernen läßt und den ſchönen, ſchneeigen Marmor ſtellenweiſe tief angefreſſen hat.

Die Gruppe „Venus und Adonis“, einſt faſt angebetet, iſt, dem Ausdruck nach in wahrhaft Berniniſchen Geſchmack gerathen. Bei den ſehr fleiſchigen Formen erſcheint Adonis doch ſchlaff und in plumper Nonchalance.

*) Die Ueberſetzung durch „Mürbigkeit“ giebt den Ausdruck ſehr unvollkommen und zugleich in abſtoßender Art wieder.

Venus ist die raffinirte Courtisane. Dies Werk ward 1795 für den Marchese Berio in Marmor ausgeführt. Der Künstler empfing als eine Anerkennung des Werthes dieser Gruppe den Hausorden des Königs von Neapel.

Die weltbekannte „Hebe" entstand 1796. Die Mundschenkin der Götter hält die Patena in der einen — die Nektarvase, hoch erhoben, in der andern Hand. Beflügelten Schritts schwebt sie daher; frisch, anmuthig, besonders in der Haltung des Oberkörpers und mit einer, an antike Sculpturen erinnernden herben, jungfräulichen Kälte ausgestattet. Die Schenkel besitzen fast männliche Formen; das dicht, ja naß anliegende Gewand ist sehr conventionell gehalten, hinten fast in Flügelform ausgehend. Diese Hebe, oft wiederholt, ist deshalb besonders zu erwähnen, weil an Schönheit der Linienführung kein anderes Werk Canovas mit ihr den Vergleich aushält. Die beiden Faustkämpfer, Kreugas und Damoxenos, von denen der Letztere dem Gegner die Finger durch die Rippen trieb, bilden einen vollständigen Contrast. Kreugas, die Hand auf dem Scheitel geballt und die Brust dem Gegner preisgebend, welcher tückisch hervorschleicht, ist schlank und edel — aber nach der Meinung englischer Kenner, ein schlaffer Bursch. Damoxenos sieht mehr geschwollen aus. Mächtige Bewegung herrscht in dem „Rasenden Herakles, welcher den Lychas ins Meer schleudert." Es ist hier indeß in der Action des Helden viel zu viel Schaustellung. Er hat bei dem Ansatze, den Jüngling fortzuschleudern, keinen praktischen Griff; die Anspannung der Muskeln ist nicht durchgehends zweckgerecht und so liefert der Künstler, anstatt eine concentrirte Kraftanstrengung zu zeigen, eine Attitude.

Das berühmteste Werk heroischen Stoffs ist der „Theseus, als Kentaurentödter." Das Ungeheuer ist bereits zu Boden niedergebracht und strebt nur noch mit letzter Kraft, instinctmäßig, den Todesstreich von sich abzuwenden. Theseus, im Ansprung, mit mächtigem Kniedrucke, verhindert das Aufspringen des Kentauren. Mit der linken Faust hält er die Kehle des Ungethüms gepackt; die Rechte holt mit der Keule zum zermalmenden Hiebe aus. Es ist in der helmgezierten Figur des Heros etwas Erhebendes, Siegesfreudiges. Strenge Kritiker finden, daß Theseus blos einen Theatercoup mit einem für den Zweck einexercirten Kentauren ausführt. Der Sieg scheint dem Helden kaum einen lebhafteren Herzschlag zu kosten. Jedenfalls ist die Stellung für den Beschauer expreß berechnet, wie etwa die Bravourposition eines spanischen Matadors beim Abfangen des Stiers. Die Aus-

führung iſt von wunderbarer Schönheit. Für die Aufſtellung dieſes koloſſalen Werkes ward in Wien ein beſonderer Tempel gebaut. Die Vergleichung dieſes Theſeus mit dem Minotaurenbeſieger giebt reichen Stoff für eine Unterſuchung, was Canova als Grieche hätte werden können und was er als Moderner wirklich geworden iſt. Die Brillianz, die Virtuoſität des Künſtlers in dem Kentaurenbezwinger wiegt leicht gegen die ruhige Großheit des Minotaurentödters, obgleich dieſer noch faſt roh gearbeitet erſcheint.

Charakteriſtiſch für den Idealtypus von Canova's Männer- und Frauenformen kann der Mars mit Venus betrachtet werden. Mars, mit Helm und Speer bewaffnet, nimmt Abſchied von der Liebesgöttin, um ſich in den Kampf zu ſtürzen. Der Gegenſatz männlicher und weiblicher Formen iſt hier ſehr ſcharf ausgedrückt; dennoch neigt ſich die Figur des Mars mit ihren weich verlaufenden Muskeln mehr dem Gefälligen, als dem Starken zu.

Faſſen wir die weiblichen Figuren Canova's ins Auge, ſo erinnern wir uns unwillkürlich an den Sturm von Verdammungsurtheilen, welcher namentlich über die Frauengebilde des Meiſters ergangen iſt. Man hat in denſelben den eigentlichen Grundcharakter des Genius von Canova enthüllt geſehen: ſüßlich-empfindſame Sinnlichkeit; anlockende Geziertheit, von einem unreinen Zeitgeſchmack fälſchlich als Grazie bezeichnet; innere Frivolität mit idealer Tünche — mit einem Worte: Bernini, gräciſirt und für den Geſchmack des achtzehnten Jahrhunderts herausgeputzt. Und damit dieſem Urtheile nichts fehle, hat man deutlich zu verſtehen gegeben, oder gerade heraus geſagt: daß Canova abſichtlich in dieſer Richtung gearbeitet habe, um gute Geſchäfte zu machen.

Die letztere Beſchuldigung erſcheint als ein Frevel. Es war Canova mit ſeiner Kunſt feierlicher Ernſt. Von höchſt ſittlichem Charakter, aller leidenſchaftlichen Erregung abhold, ganz ſeiner Kunſt dahin gegeben, fröhnte er ſo wenig dem Sinnengenuß, als daß er je ſich geldgierig bewieſen hätte. Wenn er die weiblichen Figuren mit Wärme der Empfindung ausſtattete, wenn er ſie ſo bildete, daß den Beſchauer ein Gefühl der Sehnſucht anwandelt, daß der Traum der Liebe die Geſtalten umſchwebt: ſo gehörte dieſe Wirkung nach Canova's Empfindung zu der Erſcheinung der Frauenſchönheit, wie der goldene Gürtel zur Aphrodite. Es lag nicht in ſeinem gefühlvollen Weſen, die Beſeelung von ſeinen Frauenbildern fern zu halten und ihnen die kühle Ruhe griechiſcher Frauenfiguren zu verleihen. Das war, wie die Italiener meinten, nur dem „Thyrſen, dem Eisrieſen der

Ultima Thule"*) gegeben. Wie wenig Canova aber habsüchtig war, das läßt sich aus den großen Summen beweisen, welche er, Jahr für Jahr, an die Zöglinge der Akademie verschenkte. Er war für arme Künstler aller Nationen ein rasch und gern helfender Freund, ein Tröster und Beschützer und namentlich in diesem Punkte seinem großen Rival, Thorwaldsen, sehr unähnlich. Aus der geschäftlichen Praxis wäre von Canova kein Beispiel zu finden, daß er sich seine Werke, gleich Thorwaldsen — bei dem dies die Regel bildete — Jahre lang vor Beginn der Arbeit hätte bezahlen lassen.

Betrachtet man Canova's Frauenbilder, so muß man, trotz der oft zu großen Weichheit und Zierlichkeit der Formen, dennoch gestehen: daß kein Bildhauer der modernen Zeit in der Bildung von runden Frauenfiguren Canova nahe kommt. Psyche und Hebe, die Venus Victrix und die dem Bade entstiegene Liebesgöttin, die Gruppe der Grazien, die Musen Euphrosyne, Aglaja und Thalia, die tanzenden Mädchen, Terpsichore, die Nymphe, die prachtvollen weiblichen Portraitstatuen, zunächst der Lätitia Bonaparte, der Mutter des modernen Titanen, einer Olympierin ähnlich u. s. w. — welche Mannigfaltigkeit der Charaktere, welche Verschiedenheit der Formengebung und des Ausdrucks und doch welche Vollendung in jeder einzelnen Gestalt! Diese Herrschaft über die todte Materie ist wahres Schaffen — die Leichtigkeit und Freiheit der Erscheinung ist niemals übertroffen worden.

Und jetzt wäre es, nach alter Professoralsitte, erforderlich, eine Untersuchung darüber anzustellen, wie weit es dem Bildhauer erlaubt sei, sich in seinen Schöpfungen dem wirklichen Leben zu nahen? Ob die Gebilde der Sculptur neben der Freiheit der körperlichen Erscheinung auch die Beseelung des wirklichen Menschen in einem so hohen Grade annehmen dürfen, daß der wesentliche Charakter sculpturaler Gebilde, „der schöne Schein des Wahren" zu sein, verloren geht, und die Vorspiegelung des Wirklichen sich geltend macht? Als wissenschaftliche Aesthetiker zucken wir mit den Achseln und sagen: Die Menschenfiguren der Sculptur sollen nichts sein, sondern Etwas bedeuten, und Canova's Frauenfiguren bedeuten nicht bloß, sondern sind Etwas. Sie treten uns mit einer Beseelung entgegen, welche wir nur den gemalten Figuren gestatten. — Aber mit all diesem Herbeten unsers ästhetischen Paternosters, trotz alle Dem und alle Dem, sind Canova's Frauenbilder schön und werden es noch lange bleiben, wenn die sämmtlichen gelehrten Kritiker der Gegenwart ihr müdes Haupt zur ewigen Ruhe gebettet haben.

*) Thorwaldsen.

Canova iſt oft ein Bildhauer mit maleriſchen Grundgedanken genannt worden. Der rohe Kritiker hat nur ſeine, in vielen Fällen maleriſch gedachte Anordnung im Auge. Nachdem wir ſoeben gezeigt haben, daß die bis zur Erregung der Illuſion getriebene Beſeelung ſeiner Figuren das ſich durch alle Werke Canova's hinziehende weſentlich Maleriſche bildet, betrachten wir auch ein Werk, deſſen maleriſche Anordnung ſelbſt ſehr blöden Augen nicht verborgen bleibt. Wir meinen das berühmte Grabdenkmal der Erzherzogin Maria Chriſtina in der Kirche der Auguſtiner zu Wien. Wir ſehen einen Zug von freiſtehenden Figuren nach der dunklen Oeffnung des Grabgewölbes ſich bewegen. Die erſte Figur iſt ſchon am Portal angekommen; die letzten Geſtalten, ein gebückter Bettler mit einem Kinde, ſchreiten die Stufen hinauf. Auf einer viereckigen Baſis von geflecktem Marmor erhebt ſich eine Pyramide von Marmorquadern, welche aus der Hintermauer hervortritt. Vor der Pyramide ſind zwei Stufen. In der Mitte der Pyramide iſt eine, nach oben verjüngte Thüröffnung. Ueber dem Felde, welches oberhalb des Architravs ſich befindet, zeigt ſich in natürlicher Größe und mit fliegenden Gewändern die „Glückſeligkeit", eine Mädchenfigur, die das Portraitmedaillon der Erzherzogin Chriſtina hält. Gegenüber iſt ein Genius mit einem Palmzweige angebracht.

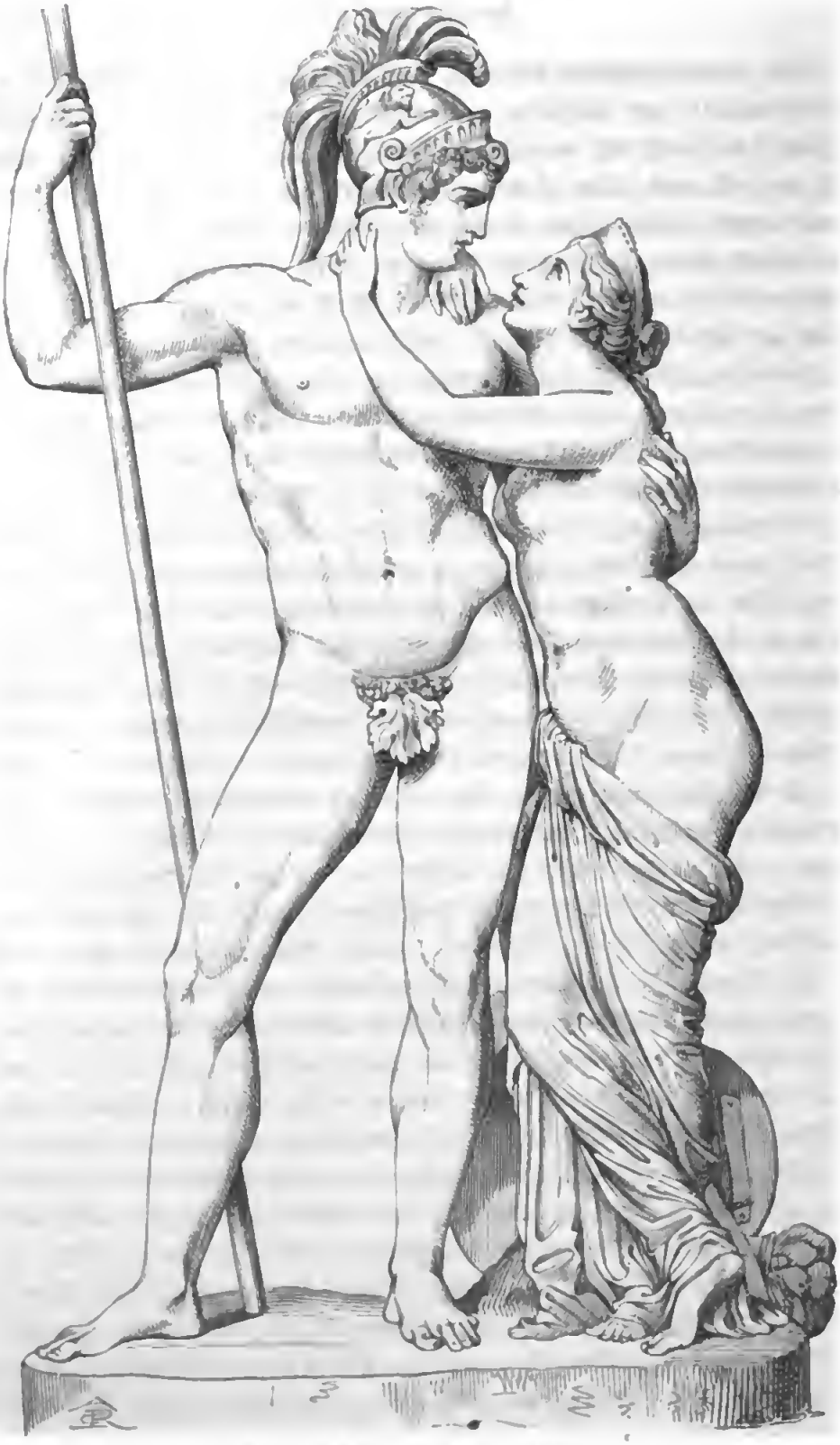
Ueber die Stufen vor der Pyramide iſt ein, aus weißem Marmor gebildeter Teppich theilweiſe ausgebreitet. Der Teppich reicht von der Grabesthür, bis über die Baſis der Pyramide herab und dient den ſechs, in zwei Gruppen geordneten, in Proceſſion nach der Grabespforte ziehenden Figuren als gemeinſchaftliche Baſis.

Die Hauptgruppe ſtellt die Beiſetzung des Aſchenkruges dar; die andere Gruppe bildet das Trauergefolge. Voran geht eine edle, matronale Geſtalt, mit enggefalteter Tunica und wallendem Mantel, auf dem Haupte einen goldenen Olivenzweig tragend. Geſenkten Hauptes ſchreitet dieſe Figur, die „Tugend", daher, die Stirn auf die Urne preſſend. Zu beiden Seiten gehen Tempeldienerinnen mit Fackeln, zwei jugendliche, kaum dem Kindesalter entwachſene Geſtalten, mit aufgelöſtem Haar und geſenkten Häuptern, in langen, feingefältelten Unterkleidern und kurzen Mänteln. Dieſe Gruppe wird durch eine Blumenguirlande verbunden, welche von dem Aſchenkruge über die Arme der beiden Mädchen fällt. Uebrigens berühren ſich dieſe Figuren nicht. Man ſieht dieſelben nur im Rücken und muß dicht an die Stufen treten, um die Geſichter betrachten zu können.

Die zweite Gruppe hat eine weibliche Figur, jugendlicher als die Urnenträgerin, zur Führerin. Dies ist die Wohlthätigkeit. An ihren rechten Arm hängt sich ein blinder Greis, der in der Rechten einen Stab hält und mit dem linken Fuße die Stufe ersteigt. Links neben dem Alten ist ein armes, sechsjähriges Kind, mit gefalteten Händen.

Außer diesen Gruppen ist noch eine dritte angebracht, welche heraldisch-symbolisch auf den übrigens schon durch die Inschriften ersichtlichen Zweck des Grabdenkmals hinweist. Auf der obern Stufe, links neben der Grabespforte, liegt ein Löwe, ruhend, den Kopf gegen die Gruft gewandt. Neben ihm ist das österreichische Wappenschild. An den Löwen gelehnt und mit dem Arme auf der Mähne ruhend, zeigt sich ein geflügelter Genius, als Jüngling gedacht. Er hält das Wappen von Sachsen-Teschen.

Ursprünglich war dies Grabdenkmal für Tizian bestimmt und sollte in der Kirche dei Frari zu Venedig aufgestellt werden. Der Genius der Kunst sollte die Urne tragen und das Trauergefolge aus den Figuren der Malerei, Sculptur und Baukunst, geschmückt mit ihren Werkzeugen und Insignien, bestehen. Man muß gestehen, die Idee ist in dem ursprünglichen Entwurfe viel einfacher, fester, als in dem Grabdenkmale bei den Augustinern in Wien. Dennoch bleibt der Vorsatz, Gruppen von sculpturalen Rundfiguren für Darstellung einer Art von Theaterscene zu verwenden, mit wundervoll gearbeiteten, marmornen Schauspielern zu agiren — ein monströser. Wir sagen hier nichts weiter von der meisterhaften Anordnung der Gruppen, von der vollendeten Ausführung — nur Das bemerken wir: dies Werk macht einen unbeschreiblich widerwärtigen Eindruck. Hier weist die Empfindung die in greifbarer Körperlichkeit erscheinende Illusion mit Gewalt zurück. Wir brauchen daher nicht in die Einzelfehler des Denkmals einzugehen, sondern weisen nur darauf hin: wie sich der Künstler etwa eine Kategorie gedacht haben mag! Die Figur mit der Urne ist eingestandenermaßen: die Tugend. Die Hauptfigur der zweiten Gruppe ist die Wohlthätigkeit — also ohne Zweifel eine Tugend. Die beiden Figuren stehen offenbar zu einander in einem sonderbaren Verhältnisse. Repräsentirt die erste Figur etwa die tugendhafte Gesinnung, die andere die tugendhafte That? Haben wir eine abstracte und eine concrete Tugend vor uns? Aber was in concreto tugendhaft ist, wirds in abstracto nicht weniger sein. Oder ist die erste Tugend lebendig gedacht und die andere wäre bloße sculpturale Allegorie — dann wäre das Gedankenlabyrinth vollends fertig.



Mars und Venus. Nach Antonio Canova.

Eine vorzügliche Portraitstatue ist außer der, nach der Agrippina geformten, Lätitia Bonaparte, diejenige des Papstes Clemens XIII. Der Pontifex maximus kniet betend auf seinem Grabdenkmale. Andere Portraitstatuen erscheinen verunglückt: die Napoleons I., im römischen Costume, die Statue Washingtons — im State House zu Raleigh in Carolina, U. S. durch Brand vernichtet —; die Büste Nelsons. Ganz vorzüglich ist dagegen die Büste Kaiser Franz I. von Oesterreich, im Belvedere zu Wien in einem besondern Cabinet unter einem Throubaldachin aufgestellt.

Im Basrelief war Canova schwach — er lieferte Gemälde mit körperlichen Erhabenheiten. Hier war Thorwaldsen der Meister, welcher schwerlich zu übertreffen sein wird, während Canova dem Dänen in der Rundfigur aufs entschiedenste überlegen ist.

Canova sagte von seinem Leben: seine Bildwerke seien die einzigen Zeichen seiner bürgerlichen Existenz. Er lebte, unverheirathet, sehr zurückgezogen und verließ Rom nur zwei Mal auf längere Zeit, um Wien, Paris und London zu besuchen. Er ward mit Ehren aller Art überhäuft; der Papst zeichnete eigenhändig den Namen des Künstlers in das goldne Buch des Capitols und gab ihm den Titel eines Marchese von Ischia, mit einer Pension von etwa 4500 deutschen Thalern.

Zu Possagno ließ der Künstler einen griechischen Tempel zur Aufstellung seiner, von den Cardinälen für die Aufnahme in einer der Hauptkirchen Roms nicht für geeignet befundenen, Statue der Religion, sowie für die Vorrichtung seiner eigenen Ruhestätte erbauen. Er legte selbst den Grundstein des Tempels und schenkte an die Bewohner Possagno's und der umliegenden Dörfer 3000 Thaler. Canova verweilte eben bei seinem Bruder, dem Hellenisten Abbate Canova, in Venedig, als der Tod ihn am 15. October 1822 abforderte. Er ruht in seinem Tempel zu Possagno. In der Kirche dei Frari zu Venedig setzte man ihm ein Kenotaphium. Das Denkmal war von Canova selbst für Tizian entworfen worden.

Zum Schlusse noch einige Worte über Canova als Maler. Auf seine Malereien war Canova ebenso stolz, wie Friedrich II. von Preußen auf sein Flötenblasen. Der Meister konnte von seinen sculpturalen Werken mit der größten Ruhe, ja Gleichgültigkeit reden und ertrug selbst herben Tadel mit wohlwollendem Lächeln; er konnte sogar bei solchen Gelegenheiten sich förmlich entschuldigen, wie ein Kind, das begreiflich zu machen sucht, wie es zu diesem oder jenem Fehler gekommen ist. Sagte man indeß Etwas über seine Gemälde: so fingen Canova's Augen an zu leuchten

und er disputirte über jede Rüge mit aller dialektischen Feinheit und Satire, deren seine Landsleute fähig sind.

Das Erste, was bei Canova's Malereien auffiel, war ihr Mangel an scharfer, bestimmter Formgebung. Bildhauer betonen, wenn sie zeichnen oder malen, in der Regel die Form so scharf und schwer, daß die malerische Erscheinung darunter leidet. Bei Canova fand man ganz das Gegentheil. Sein Colorit war schön, saftig, pastos, glühend — ganz den Alt-Venetianern abgelauscht. Das Zarte, Liebliche, Schmelzende gelang dem Künstler hier stets am besten. Scharfmarkige Charakteristik ist in seinen Bildern noch viel weniger, als in seinen Sculpturen zu finden.

Einige seiner besten Gemälde sind folgende: Liegende Venus, nach einer schönen Trasteverinerin gemalt, auf einem Ruhebette, einen Spiegel in der Hand haltend; (dies, auch in Kupfer gestochene Bild, besaß große Vorzüge des Colorits. Die Venus war in natürlicher Größe genommen). Eine Lautenspielerin, halbe Lebensgröße; Mutter mit drei Kindern; Die Grazien; eine von einem Satyr belauschte, schlummernde, nackte Venus. Schließlich malte Canova sein eigenes Portrait und verwandte die größte Sorgfalt auf die Wiedergabe seiner rechten Hand. Die Hand ist schlank, mit langen, spitzigen Fingern; fest und durchgearbeitet — schöne, elastische Musculatur. Canova war stolz darauf, daß er mit seiner unbewehrten Hand in seiner Jugend hatte „Steine zerschmettern können", obgleich er nichts weniger als athletisch gebaut war.

Canova's Stern ward durch die aufgehende Ruhmessonne Thorwaldsens verdunkelt. Er selbst betrachtete seinen Nebenbuhler ohne den Schatten des Neides, sondern machte nachdrücklich, und zwar schon bei der Betrachtung des Jason, auf das eminente Talent des „giovane Danese" aufmerksam. Von Seiten der Bewunderer Thorwaldsens — dieser selbst war viel zu bequem, um sich um Nebenbuhler zu bekümmern — hat es jedoch nicht an Feindseligkeiten gegen den Italiener gefehlt, welcher, nach der Meinung der transmontanen Künstler Roms, nur zu lange auf das Kunstleben der ewigen Stadt seinen Einfluß geübt hatte.

Es existiren viele gute Kupferwerke über Canova's Productionen: F. Schulz, Umrisse mit Text und Leben des Künstlers, Stuttgart 1825 (Hauptwerk); Henry Moses, London 1828; Biographien: Missirini, Vita di Antonio Canova, Prato 1827; Paravia, Notizie intorno alla vita di Canova, Rom 1823 u. M.

Adolph Görling.

Deutsche Bildhauer
gegen Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts.

Heinrich Dannecker.
Johann Gottfried Schadow.

Heinrich Dannecker.

(1758—1841.)

Das Zopfthum des achtzehnten Jahrhunderts, heute ſogar von Unwiſſenden ſtolz belächelt und verachtend beurtheilt, trug alle Keime des freien Aufſchwunges der Künſte und der Literatur in ſeinem Schooſe. Die Zopfzeit gehörte der vornehmen Geſellſchaft, wie das neunzehnte Seculum dem Volke gehört. Neben der Republik der privilegirten Stände gab es eine Republik der Gelehrten, Dichter und Künſtler — ſociale Kaſten, welche in den genaueſten Wechſelverkehr getreten waren. Die großen Götter und Göttinnen dieſer olympiſchen Genoſſenſchaft repräſentirten die ganze Intelligenz, die Bildung und den Geſchmack ihres Zeitalters. Was ſich gegen dieſe Bildung auch ſagen läßt — das kann nicht im Zweifel ſein: ſie war eine ſehr harmoniſche, rund geſchloſſene, obwohl ſie anſcheinend die allergrößten Widerſprüche aufzuweiſen hatte. Die furchtloſeſte Kritik machte ſich auf dem Gebiete des Begriffes geltend; der Autoritätsglaube war gebrochen und verſpottet. Die ihrer Feſſeln entledigte Phantaſie ſchoß dagegen ins Schrankenloſe und gerieth auf myſtiſche Spielereien, um neue Geſtaltungen zu ſchaffen. Der Empfindung ward ein Cultus gewidmet, wodurch dieſelbe den Charakter des Schwärmeriſchen empfing und eben in die transſcendenten Regionen führte, welche von der zerſetzenden Kritik angegriffen wurden. Es braucht nicht beſonders dargelegt zu werden, daß die Künſte die Eigenſchaft beſitzen, dieſe Gegenſätze in ſich zu vereinigen. Die abſtracten kritiſchen Ideen wurden durch künſtleriſch geſtaltete Gedanken zur Ruhe gebracht; der Negation, der Ironie trat die poſitive Schöpfer-

kraft entgegen und in der künſtleriſchen Geſtaltung fand die zum Hyperſubtilen getriebene Empfindung und die im Transſcendentalen hoffnungslos ſchweifende Phantaſie ihr Maß und damit auch ihre Kraft.

Jene Zeit hatte ſich viel zu weit von dem Realen der Erſcheinung entfernt, um in der Darſtellung derſelben den Ausdruck ihrer Innerlichkeit zu finden. Der Begriff dominirte und die Kunſtwerke hatten die allererſte Aufgabe, dieſem philoſophiſchen Zuge gerecht zu werden. Das ſymboliſche Element gehörte zu den geiſtigen Lebensbedingungen der Zopfzeit. Und Winckelmann zeigte, daß das zur Individualität durchgebildete Symbol bei den Griechen zu finden ſei. Die „Bedeutung" der griechiſchen Götter und Helden gewährte der Phantaſie den weiteſten Spielraum, und ſelbſt die zarteſte Empfindung war durch die reichen Bezüge der griechiſchen Kunſtwerke zu dem — ſymboliſch aufgefaßten — Leben der Gegenwart zu befriedigen.

Dies iſt die einfache Auflöſung des Paradoxons, daß die Zopfzeit im Stande war, die idealen Regionen der Kunſt zu beſchreiten. Dies hilft die ſeltſam erſcheinende Thatſache erklären, daß im „ordonnanzmäßigen Hauptquartier des Zopfthums", auf der berühmten und berüchtigten Karlsakademie, außer einem Friedrich Schiller, eine Reihe von Künſtlern eine ſolche Vorbildung und Richtung empfangen konnten, um in entſcheidender Weiſe die Wiedergeburt der Kunſt fördern zu helfen. Wir nennen aus der Malerſchule der Karlsakademie nur Georg Friedrich Eberhard Wächter und Gottlieb Schick; aus der Bildhauerſchule Philipp Jakob Scheffauer und Heinrich Dannecker.

Heinrich Dannecker, in Rom der „deutſche Canova" genannt und beſtimmt, eine Weltberühmtheit zu werden, ward am 15. October 1758 in Stuttgart geboren. Sein Vater ſtand auf der unterſten Sproſſe der Leiter, deren Spitze der Herzog einnahm — er war Reitknecht im herzoglichen Marſtalle. Die Neigung des Knaben für Zeichnen und Bildnerei zeigte ſich ſchon früh. Der Hof, und mit ihm Dannecker der Vater, hatte ſich von Stuttgart nach Ludwigsburg überſiedelt und hier waren Decorateurs und Steinhauer fleißig mit der Ausſchmückung des Schloſſes und der Gartenanlagen beſchäftigt. Erlaubten es die ſtrengen Schulpflichten, ſo beobachtete Heinrich Dannecker, vielleicht acht bis neun Jahre alt, halbe Tage lang die Steinmetzen und Maler bei ihren Arbeiten und war überglücklich, wenn ihm dann und wann erlaubt wurde, das Bleiloth zu halten, Farben zuſammen zu rühren, oder einen ſcharfen Meißel zuzureichen. Die Maler

erschienen als die „humansten Künstler", denn es kam ihnen auf einen stumpf gewordenen Pinsel und einige Brocken Farbe nicht an; sie hatten sogar, wenn sie besonders guter Laune waren, nichts dagegen, daß der Knabe in irgend einem Winkel mit „grundiren" half. Die Steinhauer dagegen waren sehr „eigen", betrachteten die Benutzung ihres „Geschirrs" als ein schreckliches Verbrechen und waren sogar noch für die Steinreste besorgt, obwohl diese für sie unbrauchbar waren und „sehr wenig carrarischem Marmor glichen."

Wie glücklich, erzählte Dannecker, als er nach seiner Rückkehr von Rom den bekannten Platz der Steinmetzen besuchte, wie glücklich würde mich damals ein alter Meißel gemacht haben! Es waren abgesprungene Meißel in Menge da. Ich hätte die Mühe nicht gescheut, mir einen solchen Eisenstumpfen durch Wetzen scharf zu machen — aber man belehrte mich, daß die alten Meißel der Schmied erhalte, welcher die neuen liefere. Traurig sah ich meinen Schlägel an — einen aus der herzoglichen Küche als unbrauchbar beseitigten hölzernen Zuckerhammer.

Die Hauptzuneigung des Knaben aber war einem feinen Sandsteinstücke zugewandt, das in einem Winkel des Steinhauerplatzes lag. Der Stein war pyramidalisch, die Spitze in die Erde gesenkt, die Basis, etwa anderthalb Quadratfuß groß, glatt und eben nach oben gerichtet. Den Stein hätte der Knabe für sein Leben gern bearbeitet. Das Prachtstück war jedoch unerschwinglich, da die Steinhauer zehn Kreuzer dafür verlangten. Es ward indeß dem Knaben gestattet, auf dem Steine nach Belieben zu zeichnen — eine bedeutende Gunst, da der Vater zu dürftig war, um für die künstlerischen Studien Heinrichs das nöthige Papier zu kaufen. Durch das Abschleifen der Zeichnungen ward der vielgeliebte Stein immer zweckgerechter; Bleistifte gaben die Maler her und so konnte Heinrich seinen Studien nach freiester Wahl obliegen, ohne daß sich die Steinhauer um ihn kümmerten. Er würde wahrscheinlich bei den Malern viel mehr Aufmunterung gefunden haben, als bei den Steinmetzen — „aber", meinte Dannecker, „in mir mußte eine Art von Witterung liegen, daß die Maler nicht zu meiner Waffengattung gehörten."

Es scheint, als ob Danneckers unbezwingliche Neigung zum Zeichnen die Wirkung gehabt habe, daß ihm ein Einsichtiger Unterweisung in den Anfangsgründen dieser Kunst gab; denn nachdem die Filiale der Akademie der Künste an der Militärpflanzschule der Solitude ein Jahr lang bestanden hatte, konnte der dreizehnjährige Dannecker einige Zeichnungen vorlegen,

welche ſeine ſofortige Aufnahme in die „Artiſten"-Abtheilung bewirkten. Der Herzog hatte die Zöglinge ſeiner Akademie ſelbſt gewählt und bis zum Herzoge ſelbſt drang Dannecker, ſeine „Bilder" in der Hand, vor, als man ihm, wegen der gar zu „minimen Condition" ſeines Vaters die Aufnahme in die Empfehlungsliſten verweigert hatte. Als der Knabe dem Herzoge ſeine Zeichnungen übergab, ſah der Fürſt zwar ſtreng auf das kindliche Machwerk, befahl aber: daß Dannecker ſich am folgenden Tage auf dem Luſtſchloſſe „Solitude", dem Sitze der Akademie, als Zögling zu melden habe.

Dannecker, der Vater, war nicht mit dem kühnen Schritte ſeines Sohnes, und ebenſowenig mit der neuen Würde deſſelben einverſtanden. Der wackere, beſcheidene Mann glaubte im vollen Ernſte: es komme ſeinem Sohne nicht zu, ſich in die Reihen junger Cavaliere und Söhne von Standesperſonen einzudrängen und ſicher werde man ihn, den Vater, ob ſeines Hochmuths, aus dem Sohne einen Artiſten zu machen, von der Seite anſehen. Die Mutter dagegen war muthiger. Sie verließ ſich auf das Wort des Herzogs, nöthigenfalls auf den Schutz des von ſeinen Hofleuten und Beamten Gefürchteten und brachte wohlgemuth ihren Heinrich, ſammt ſeiner kleinen Ausſtattung, nach ſeinem neuen Beſtimmungsorte.

Die Solitude war, nach dem Ausſpruche des Herzogs, für die Schüler kein Roſengarten! Am allerwenigſten für die kleinen „Artiſten". Dieſe exiſtirten in der Nähe ihrer vornehmen Genoſſen nur durch herzoglich-durchlauchtigſte Gnade. Die erſte Abtheilung der Akademie beſtand bekanntlich aus den „ſtiftsmäßigen Cavalieren" und Grafen; die andere Abtheilung ſchloß die „Eleven" in ſich, die ihrerſeits in Officiers- und Honoratiorenſöhne getheilt wurden. Der Unterſchied des Standes zwiſchen den Cavalieren und Eleven war zwar ein ungeheurer nach damaligen Begriffen, wurde aber doch in mehreren Stücken durch herzogliche „Reglements" ausgeglichen — die Artiſten dagegen erſchienen den Eleven, wie vielmehr aber den Cavalieren als eine Art von Parias. Bei dem Herzoge und folglich auch auf ſeiner Akademie ſtand die wiſſenſchaftliche Bildung voran und als Ferdinand Hartmann, damals Studirender der Medicin, den Wunſch ausſprach, ſich der Malerei zu widmen, in welcher er ſo große Erfolge erringen ſollte, konnte der Herzog ausrufen: „Schämt Er ſich nicht, Er, der Sohn eines Hofdomänen-Raths, ein Maler werden zu wollen?"

Die Stellung der Artiſten, ihren privilegirten Genoſſen gegenüber, war eine beklagenswerthe. Sie wurden gehudelt und gelegentlich hand-

greiflich gemißhandelt. Der Weg der Anklage ſtand zwar, in ſtreng militäriſcher Weiſe von unten beginnend und von einem Vorgeſetzten zum andern aufſteigend, offen; aber wer dieſen Weg betrat, konnte ſicher ſein, daß der herauf beſchworene Sturm zunächſt ſein eigenes Haupt mit voller Wucht treffen werde. Es mußte alſo geduldet werden! Dann waren die Aufſeher da, die in den Artiſten vor allen Dingen ein Corps von gehorſamen Handlangern erblickten, welches ſtets zu ihrem Dienſt bereit ſein mußte. Auch Dannecker mußte ſich hier fügen lernen. Wie ſchrecklich ihm

Ariadne. Von Dannecker.

auch die Aufſeher waren, ſo waren ihm die Handlangerarbeiten bei der Decoration der herzoglichen Luſtſchlöſſer, Solitude und Hohenheim doch noch fürchterlicher. Wenn er die Gießkanne in die Hand nehmen und mit einigen ſeiner Genoſſen Abends die Blumen begießen mußte, ſo lernte er hierbei freilich für ſeine Kunſt nichts; aber er war auch nicht in Gefahr, ſich ſeinen Geſchmack zu verderben, wie dies bei den Zeichnungen, die Harper, ein Lehrer der Malerei, unabläſſig eintrieb, zu befürchten war. Harper hatte eine ungeheure Laſt von Arbeiten, meiſt untergeordneter Art,

zu überwältigen. Landſchaften und Blumenſtücke, Roſetten, Eckpiècen, Medaillons für Säle und Cabinette, Arabesken im verſchiedenſten Styl, Zierrathen aller Art mußte dieſer übrigens treffliche Lehrer „gleichſam ſchockweiſe“ produciren. Hier mußten die Artiſten helfen, ſo viel wie möglich. Erſt galt es, Ideen zu haben, aus denen Harper nach ſeiner Weiſe „Etwas machte“; dann ward Alles für die Ausführung in Bewegung geſetzt.

Von großer Bedeutung ward für Dannecker ein zweiter Lehrer der Malerei, Guibal. Dieſer, von Geburt ein Lothringer, war ſeiner Begabung, ſowie ſeinen Kenntniſſen nach, ein Künſtler erſten Ranges. Daß Guibal, nach ſeinem eigenen Urtheil, „ſich wie ein Roß in der Oelmühle ruiniren mußte“, hat die Karlsakademie zu verantworten. Guibal, der Freund Winckelmanns, der Schüler von Mengs, mit gewaltiger Eigenkraft und feuriger Begeiſterung für Gelehrſamkeit und Kunſt ausgeſtattet, ein Kenner des Alterthums und der Cinquecentiſten wie Wenige, erſcheint als eine großartige Lehrkraft. Weder in ſeinem Charakter noch in ſeinen Werken war ein einziger gemeiner Pinſelſtrich zu finden. Dem Idealen zugewandt, ein dichteriſch geſtimmtes Gemüth, welches in Worten und Weſen den Geiſt und die Empfindung ſeiner Schüler jeden Augenblick anregte, war Guibal der Genius, dem Dannecker ſeine Richtung verdankte, die ihn zur Höhe führte.

Guibal, die Art der Befähigung Danneckers klar erkennend, bewirkte deſſen Verſetzung in die Bildhauerclaſſe. Dem Schüler war dies nicht angenehm, denn als Bildhauer mußte er mit der Technik wieder, wie beim Zeichnen, von vorn beginnen. Eigenthümlich genug war Danneckers frühere leidenſchaftliche Neigung für Bildhauerei wieder entſchlummert. Nur kurze Zeit aber verging, und Dannecker fühlte ſich als angehender Bildhauer völlig in ſeinem Element.

Im Jahre 1775 ward die Schule von der Solitude nach Stuttgart verpflanzt und nahm hier einen höhern Aufſchwung. Dannecker erſcheint in ſeinem achtzehnten Jahre bereits von großer Reiſe, wozu ſein vertrauter Umgang mit ſeinem Kunſtgenoſſen Scheffauer, ſowie mit Schiller und Zumſteeg höchſt förderlich gewirkt hatte. In Danneckers erſter, ſelbſtſtändiger Arbeit, „Milon von Krotona, mit den Händen im Baumſpalte, wird von dem Löwen angefallen“, tritt uns bereits eine große Herrſchaft über die Materie entgegen. Die Bewegung iſt frei, die gewaltige Kraftäußerung in der Figur Milons iſt naturwahr und dazu edel; der Löwe dagegen erſcheint verunglückt.

Den Stoff hatte Dannecker nicht selbst gewählt, sondern derselbe bildete die Aufgabe für eine Concursprüfung. Dannecker hatte sich erkundigt, ob der Löwe wirklich den Angriff machen solle, oder ob der Augenblick vor dem Anpacken des Ungeheuers gewählt werden dürfe? Er erfuhr, daß das Beißen und Ankrallen der Bestie eine große Hauptsache bilde. Der heranschleichende, oder zum Sprunge fertige Löwe würde allerdings der Gruppe einen edlern Charakter gegeben haben. Der Mensch behielt noch Freiheit genug, um über sein Schicksal erhaben zu erscheinen, anstatt daß er, unmittelbar unter den Klauen und Zähnen des Raubthiers, zum bloßen Schlachtopfer herabsinkt. Man sieht, welchen seinen Instinct Dannecker bereits als Jüngling für das Edle und Erhabene im Sinne der Griechen besaß. Der Milon von Krotona hat, nachdem Dannecker als Meister sich gezeigt hatte, seine Lobredner gefunden. Es ward gesagt, daß Laokoon ebenso unfehlbar, wie der Milon verloren erscheine. Die Schlangen der Laokoongruppe aber stellen eine gewaltige Kraft mit der geringsten körperlichen Masse verbunden dar. Wir müssen erst die Windungen der Ungethüme verfolgen und dazu noch die Wirkung des Giftbisses bedenken, um zu dem Schlusse zu gelangen, daß der Dulder, sammt seinen Söhnen dem Verderben nicht entrinnen kann. Hier ist die Freiheit der Figuren also ganz anders gewahrt, als bei dem Milon von Krotona. Der Jüngling Dannecker war daher mit seiner Auffassung des Stoffes gegen die Prüfungscommission unfehlbar in seinem künstlerischen Rechte.

Als der Milon vor der Commission erschien, da hatten die hohen Mitglieder derselben nur einen Ausruf des Erstaunens — nicht etwa über das Talent des Schülers, sondern über die „Keckheit" desselben, ein solches Werk für sein eigenes ausgeben zu wollen. Die „Hochgeborenen" suchten nach einem griechischen, oder sonst „der Antiquität appartenirenden" Vorbilde und kamen endlich zu dem Beschlusse: daß der Milon dem Dannecker von Guibal „soufflirt" sein möchte.

Guibal war ein Mann auf dem Platze, wenn er angegriffen wurde. Und hier hatte er, außer seiner eigenen Ehre, diejenige eines seiner Lieblinge zu vertheidigen. Er hielt dem Herzoge eine kraftvolle Standrede, legte Dannecker's Entwürfe vor und bewies, daß der Schüler ohne die geringste fremde Beihülfe seine Preisarbeit geschaffen habe. Der Herzog schaute noch immer sehr finster und ungläubig drein.

— Und zum Schlusse, Durchlaucht, sagte Guibal ärgerlich, welche Vorstellung machen Sie sich von Ihrer Akademie, wenn Sie einen Schüler,

der fünf Jahre lang mit Fleiß unterrichtet wurde und nicht ganz wenig gekoſtet hat, nicht für fähig halten, eine Arbeit wie den Milon Danneckers zu liefern? Liegt es denn in Euer Durchlaucht Abſicht, daß die Schüler gar nichts leiſten? Ich hätte die allergrößte Urſache, mich über die Milons-Gruppe zu beklagen, die, den Baumſtamm mitgerechnet, aus drei Klötzen beſteht — und Sie, Durchlaucht, wollen mir das Compliment machen, daß dieſe Klötze zu gut gerathen ſeien?

— Monſieur Guibal, antwortete der Herzog, beruhigen Sie ſich. Man ſoll weder Ihnen noch Dannecker etwas am Zeuge flicken. Das Urtheil der Prüfungscommiſſion caſſire ich hiermit und Dannecker, der nach meiner Anſicht etwas ſehr Lobenswerthes gemacht hat, erhält den Preis.

Von dieſem Augenblicke an war Dannecker einer der Lieblinge des Fürſten. War ſculpturaler Schmuck für ſeine Schlöſſer geliefert, wurden in den Feſtſälen — oft nur für eine einzige Nacht — ſpeciell zu dieſem Zwecke gefertigte Sculpturarbeiten, Gruppen von Genien, Amorinen und Aehnliches aufgeſtellt: ſo bezeichnete der Herzog gern Eines und das Andere und bemerkte: Das hat mein „Grieche“ (Dannecker) gemacht. Und der Herzog irrte ſich hier niemals.

Im Jahre 1780, nachdem Dannecker neun Jahre lang mit Geduld und heiterm Gleichmuthe das „Reglement“ ertragen hatte, trat er aus der Akademie aus und ward mit 300 Fl. Jahresgehalt als Hofbildhauer des Herzogs angeſtellt. „Ein Bildhauer für einen Hof bin ich,“ ſagte Dannecker; „ich kann es durch meine Beſtallung beweiſen. Jetzt aber muß ich auch ein Bildhauer für den Ruhm werden, ſonſt iſt mein Leben zu den unnützen zu rechnen“.

Er bildete ſich nach eifrigen Beſprechungen mit Guibal ſeinen Plan, dem ſich auch Scheffauer*) anſchloß. Guibal hatte an ſeinen Schülern und Freunden nichts zu tadeln, als ihre „Nationaluntugend“, wie er es nannte: ein Uebermaß von ruhiger Beſchaulichkeit und einen Mangel an Feuer. „Feuer hat Niemand in der Welt, als der Franzoſe“, rief Guibal oft aus. „Nehmt gute Schule, ein geübtes Auge, die feinſte Empfänglichkeit mit nach Rom — was gilt das, wenn das Feuer, die fertige That-

*) Philipp Jakob von Scheffauer wurde 1756 in Stuttgart geboren und ſtarb daſelbſt als Profeſſor der Karlsakademie im Jahre 1808. Seine berühmteſten Arbeiten (Frühling und Winter, die Büſten Kepplers, Karl Eugens und Friedrich Eugens ꝛc.) befinden ſich im Stuttgarter Schloſſe.

kraft mit ihrem unabläſſigen Drängen nach Geſtaltung fehlt? Wenn Rubens nichts weiter beſäße, als ſein an die Franzoſen mahnendes Feuer, er würde bewunderuswerth ſein. Das Feuer holt aus Paris und dann geht nach Rom; ſo werdet Ihr unter den Italienern nicht einſchlafen, wie ſo viele Kunſtjünger."

Und Dannecker und Scheffauer, den Ranzen auf dem Rücken, wanderten aus dem Thore von Stuttgart und ſchlugen den Weg nach Paris ein. Hier war es Pajou, welcher den beiden Schwaben bei ihren Studien mit ſeiner Einſicht beiſtand. Die Periode von Chaudet, welcher ſich noch in Rom befand, war noch nicht angebrochen und die beiden Kunſtjünger fanden die Sculptur in Paris in viel ungünſtigerer Verfaſſung, als die Malerei, welche dem von Vien gegebenen Impulſe gehorchte. Sie beſchränkten ſich daher auf das Studium der glänzenden Sammlungen in der Seineſtadt. Um den Leuten in der Heimat zu zeigen, daß er in Paris ſeine Zeit gut anwende, modellirte Dannecker einen ſitzenden Mars.

Nach zweijährigem Aufenthalte in Paris machten ſich die beiden Bildhauer, 1785, auf den Weg nach Rom. Auch das Mal gingen die Freunde zu Fuße. Mit einer Art von heiligem Grauen ſah Dannecker in Rom den Olymp Griechenlands eröffnet. Die erhabene Empfindung, welche ihm die Meiſterwerke der Antike einflößten, hat Dannecker nie wieder verlaſſen. Für alles Andere als für die griechiſchen Sculpturwerke verſchloß er Augen und Ohren. „Hier iſt mein Weg", ſagte Dannecker zu Goethe und Herder, „weshalb ſoll ich irgend einen abſeit führenden Plan verfolgen, da ich jedenfalls damit endigen muß, auf den Weg Griechenlands zurückzukehren?" Die Italiener nannten Dannecker, deſſen Namen ſie ſchwer ausſprachen, „il Greco", den Griechen; die deutſchen Künſtler wiederholten den Titel, zumeiſt im ironiſchen Sinne. Aber ſehr bald bewies Dannecker, daß er mehr von den Griechen beſitze, als den Titel.

Von Stuttgart aus war ein Auftrag des Herzogs für einen Bachus und eine Ceres, in Zweidrittel-Lebensgröße in Marmor ausgeführt, eingegangen und Dannecker machte ſich mit Begeiſterung ans Werk. Der Dionyſos-Liber iſt meiſterhaft in der Auffaſſung. Das Weiche, nach dem

*) Auguſtin Pajou (1730—1809) war ein Schüler des Bildhauers Lemoyne. Er gehört zu den beſſeren Bildhauern der Zopfzeit, wenn er auch in dem Ungeſchmack jener Kunſtperiode befangen war.

Weiblichen Hinüberweiſende in manchen Formen, beſonders in der Stellung, das Saftige, Glühende, die Leidenſchaftsfähigkeit, welche aus der Figur ſpricht, entſchädigen für die wenig durchgeiſtigten und individualiſirten Geſichtszüge. Bacchus hält den Stab mit dem Pinienapfel leicht in der Linken und trägt in der Rechten eine Schale. Neben ihm hängt das Pantherfell. Auch die Anordnung des Haares, an den Krobylos erinnernd, hat etwas Weibliches. Obwohl die Modellirung des Bauches und der Unterſchenkel oberflächlich erſcheint, ſo kann dennoch der Bacchus Danneckers weit über deſſen vielgeprieſenen Amor geſtellt werden. Die Ceres dagegen beſitzt wenig Eigenartiges und die Gewandung läßt manchen Ausſtellungen Raum. Der Bacchus mußte die Ceres, ſammt den ihr anklebenden Reminiſcenzen ins Schlepptau nehmen, und der Gott war ſtark genug, um dieſe Aufgabe zu erfüllen.

Canova, um ein Jahr älter, als Dannecker, faſt noch auf helleniſchem Boden ſtehend, ſah in dem Bacchus des Deutſchen das Unterpfand von deſſen großartigen, ſpäteren Erfolgen. Beide Künſtler fühlten ſich wie für einander geſchaffen. Von dieſer Zeit an trat eine vortheilhafte Wandlung in dem Benehmen Danneckers ein. Es ſchien bisher, als fühle der Künſtler noch immer das nicht ſanfte Joch, welches man ihm auf der Solitude und in Stuttgart auferlegt hatte. Er war bis zur Schüchternheit zurückhaltend und wenn es ihm auch keineswegs an Selbſtgefühl fehlte, ſo wagte er es doch ſehr ſelten, ſich außerhalb ſeines Freundeskreiſes geltend zu machen. Nachdem der Bacchus vollendet worden war, und der erſte Bildhauer Italiens denſelben als eine meiſterhafte Leiſtung anerkannt hatte, nachdem ein Herder ihn aufgemuntert und Goethe bewundert und die Akademien von Mailand und Bologna ihn feierlich zu ihrem Mitgliede ernannten — da trat Dannecker mit edler, heiterer Ruhe als Mann, als Meiſter auf, und ſagte den Zweifeln und Grübeleien darüber: ob er Einer der Auserwählten ſei oder nicht? auf immer Lebewohl.

Im Jahre 1790 kehrte Dannecker in ſeine Vaterſtadt zurück und ward, wie ſich die deutſchen Künſtler in Rom erzählten, wie ein Fürſt empfangen. Es ward für zweifellos am württembergiſchen Hofe gehalten, daß Dannecker der Kunſtakademie ein neues Leben einzuhauchen im Stande ſei. Er ward zum Profeſſor der bildenden Künſte ernannt, empfing 800 Fl. Jahresgehalt und erhielt für alle ſeine Anordnungen völlig freie Hand. Der Neid wurde aufs äußerſte durch dieſe Ehrenbeweiſe aufgeſtachelt; ſelbſt die — damals ſo ſehr gefürchteten — öffentlichen Blätter ſatiri-

ſirten über den „griechiſchen Kunſt-Baſſa“ und in den Künſtlerkreiſen war man der Meinung, daß der Herzog für Dannecker Das zu viel thue, was Anderen, die neben der größten Dürftigkeit eminentes Verdienſt beſäßen, zu wenig geſchähe.

Dannecker ward betrübt über dieſe neidiſchen Angriffe. Ihn ſtörte nicht die Kritik; „er hatte ſich in der Heimat für geliebter gehalten“. Bald aber bewies er ſeinen Neidern, daß er nicht daran gedacht hatte, aus ſeiner Stellung Anlaß zu nehmen, ihnen Schaden zu bereiten. Ruhig und groß ging der Künſtler durchs Leben; jegliches tüchtige, hoffnungsvolle Streben mit Rath und That ermunternd. In dem nicht großen, aber erwählten Kreiſe, welcher Dannecker in Stuttgart umgab, lernte der Künſtler Henrike Rapp kennen, deren Bruder, ein mit echtem Kunſtſinne und Talent begabter junger Kaufherr, ſich ihm innig angeſchloſſen hatte. Dannecker führte Henrike zum Altar. Ueber ein Menſchenalter ſollte dieſer Herzensbund von der Hand des Todes verſchont bleiben.

Im vollſten äußern und innern Gleichgewicht, ſicher ſeiner Kraft, begann Dannecker jetzt ein heiteres, inhaltvolles Leben. Seine erſte Arbeit in Stuttgart war das „Mädchen, welches einen todten Vogel betrauert“. Geſenkten Hauptes ſitzt das jungfräuliche Kind da, und betrachtet den, in der rechten Hand ruhenden Liebling. Die Figur iſt von großer Reinheit der Formen, zwanglos, durch Anmuth und Ausdruck feſſelnd. Die Gewandung iſt mehr von römiſchem, als griechiſchem Charakter und zeigt gegen die Draperie der Basreliefſiguren der „Geſchichte und Tragödie“ einen ſehr bemerkbaren Fortſchritt. Urſprünglich war dies höchſt anſprechende Stück für eine Volière im Garten eines Stabsofficiers in Stuttgart beſtimmt. Die Ausführung in Marmor erfolgte erſt in den letzten Lebensjahren Danneckers.

Eine liegende Sappho dagegen, mit der Lyra neben ſich, muß als völlig verunglückt bezeichnet werden. Hier iſt ein Streben nach Canovaſcher Eleganz, für welche Dannecker durchaus nicht befähigt war. Dies iſt eine, nach der Schnürbruſt gewachſene Modedame, bei welcher Alles überzart mit alleiniger Ausnahme des Theiles gerathen iſt, von welchem die Aphrodite Kalliphygos den Namen führt. Die „Trauernde Freundſchaft“, 1804 für das Grabmal des Grafen Zeppelin ausgeführt, iſt eine allegoriſche Geſtalt ohne beſonderes Verdienſt. Der Genius des Künſtlers ſchien zu ruhen. Es ward hohe Zeit, daß derſelbe erwachte; denn bereits flüſterte man ſich am Hofe und in der Akademie zu, daß ſich Dannecker, nachdem

er die Genüſſe der begüterten Claſſen kennen gelernt, ſich mit einer unglaublichen Raſchheit erſchöpft habe.

Da trat Dannecker mit ſeiner berühmteſten Schöpfung, mit ſeiner „Ariadne“ auf. Schlank und leicht, wie aus dem Nichts entſprungen*), anmuthig hingegoſſen, mit Rebenlaub bekränzt und durch kein neidiſches Gewand verhüllt, ruht die Dionyſosbraut auf dem daherſchreitenden Panther. Die rechte Hand berührt den Rücken des Thieres; die Linke faßt einen Theil des Gewandes, auf welchem die Schöne ſitzt, indeß der linke Unterarm ſich leicht auf den Kopf des Thieres ſtützt. Der linke Schenkel iſt unter das rechte Bein gezogen. Hier ſchweigt die Kritik; denn hier wird Jeder nur bewundern. Hier iſt Dannecker ganz und vollſtändig er ſelbſt, an kein Vorbild ſich anlehnend, voll innigen, warmen Gefühls, und geiſtvollen Verſtändniſſes der Naturwahrheit und dennoch der Harmonie und Einfachheit der Antike getreu bleibend. Erſt im Jahre 1814 ward die Ariadne für Herrn von Bethmann in Frankfurt a. M. in Marmor ausgeführt und bildet ſeit jener Zeit eine der vorzüglichſten Sehenswürdigkeiten der alten freien Reichsſtadt. Tauſende von Nachbildungen ſind von der Ariadne verbreitet — ſie iſt zu einer Lieblingsfigur aller gebildeten Völker geworden, wie Canova's Hebe, wie Thorwaldſens Basreliefs: Nacht und Morgen. Man mag die Ariadne betrachten, von welcher Seite man will, ſie bleibt immer ſchön und tadellos, und von reiner Linienführung trotz der ſchwierigen Stellung. Scharfſichtige Kritiker wollten glücklich herausgebracht haben, daß das verdeckte Bein zu ſtark zuſammengepreßt ſei. Dannecker ſelbſt ſagte, als er dies hörte: Das linke Bein ſteckt vielleicht in dem rechten — die Statuen haben zuweilen eigenthümliche Launen: ſo hat Michel Angelo's „Moſes“ ſich wenigſtens vier Finger der einen Hand in den Bauch geſteckt.

Im Jahre 1808 erhielt Dannecker einen Ruf nach München, den er ausſchlug. Man machte ihn auf die Ehre aufmerkſam, die er ohne weiteres Bedenken aus der Hand gebe. „Es iſt eine ſchöne Ehre, wenn man mir ins Geſicht ſagt, daß ich gegen meine Heimat undankbar bin!“ antwortete Dannecker. Der Künſtler richtete ſich in Stuttgart ein eigenes Haus ein und pflanzte ſeinen Garten an. Der Saal vor Danneckers Hauſe mit ſeinen Statuen und Gruppen verſammelte außer vielen vornehmen und berühmten Fremden einen auserwählten Kreis geiſtreicher

*) Schillers Worte.

Männer und Frauen, welche der Meister selbst jedoch fast alle überlebte.

Dannecker war ein tiefes, inniges Gemüth; im Sturm und Drange zu schaffen war seine Sache nicht. Er mußte Zeit und Ruhe haben, um durch liebevolle Pflege im Innern seine Entwürfe bis zu fertigen Kunstwerken durchzubilden. Er konnte nicht durch die Masse seiner Productionen gläuzen, sondern mußte sich auf die Trefflichkeit seiner Werke stützen. Einem solchen Künstler ist eine glückliche Häuslichkeit eine der ersten Bedingungen und mit einer frommen Rührung erklärte der Greis Dannecker oft, daß diese Häuslichkeit allein ihn zum Meister gemacht habe.

Eines seiner Werke, das Dannecker so recht aus tiefster Empfindung bei sich gehegt und gepflegt hatte, war die Büste seines Jugendfreundes Schiller. Er modellirte dieselbe zuerst 1793. „Es ist noch immer viel von dem alten Friedrich Schiller übrig geblieben"; meinte der Künstler. Als der Dichter kurz vor seinem Tode seine höchste Höhe erstiegen hatte, urtheilte Dannecker: „Schiller ist mir da aus der Büste hinausgewachsen, aber wenn ich sie einmal in Marmor mache, so werd' ichs schon wissen, wie ich das Alles, was er so Großes und Herrliches in sich trug, noch hinein bringe." Dannecker hielt Wort. Gemüthswahrheit, Schiller'sche Idealität und Aehnlichkeit sind in der kolossalen Marmorbüste des Dichters vereinigt.

Minder bedeutende Werke übergehend, wie die Parzen, die Wald- und Wiesen-Nymphe, Glaube, Liebe und Hoffnung u. s. w. erwähnen wir den Amor, in einer Höhe von 4 Fuß 7 Zoll, 1812 für den König von Würtemberg in Marmor ausgeführt. Es ist mehr der Eros, als der Amor, ein auf der Schwelle des Jünglingsalters stehender Knabe, mit schlaffem Bogen und gesenktem Pfeil. Die Position erinnert einigermaßen an den Bacchus; auch die Abdominalpartie ist nicht tadellos richtig. Das Antlitz hat einen Zug wehmüthigen Lächelns; die Stellung deutet auf Resignation hin. Wie schön auch die Arme und Schenkel sind, der Bacchus muß dem Amor gegenüber den Preis erhalten.

Der Pendant zum Amor ist die Psyche, eine zarte Gestalt, aber gleich dem Amor mit einer Naturalistik ausgestattet, welche nicht genügend zu stylistischer Harmonie durchgearbeitet ist. Das Lebenswahre der Psyche berührt bei der Zartheit der Gestalt nicht eben angenehm; man könnte an Hektik, an ungenügende Nahrung denken. Die Psyche steht ihrerseits hinter dem Mädchen mit dem Vogel zurück, obgleich Letzteres ganz genrehaft aufgefaßt ist.

In der Reihenfolge der Werke erscheint jetzt die Büste Lavaters, eine Meisterarbeit, von höchster Aehnlichkeit und feinster Individualität — ein Charakterkopf, wie er selten zu finden ist. Es ist hier der Ort, noch andere Portraitbüsten von Dannecker zu nennen: diejenige des Erzherzogs Karl, des Herzogs Friedrich Eugen von Württemberg, Zumsteegs, der Königin Katharina, des Königs von Württemberg, des Generals von Benkendorff u. s. w. — von denen die Büste Zumsteegs vielleicht die größten Vorzüge besitzt.

Eine Faunstatue, für den Garten zu Ludwigsburg ausgeführt, ist vielleicht deshalb so sehr mißlungen, weil die Aufgabe lautete: der Faun solle aus seinem Weinschlauche einen Stral in die Luft spritzen. Um das Zusammenpressen des Schlauchs deutlich zu machen, war derselbe auf eine Säule gelegt. Der Faun erhob sich auf die Fußspitzen und quetschte den Schlauch mit dem rechten Ellenbogen; zugleich hielt er die rechte Hand empor, um sich vor dem wieder niederfallenden Wasserstral zu schützen.

Die griechische Periode, die heitere heidnische Zeit war bei dem Meister vorüber. Sein Gemüth hatte sich immer mehr den christlichen Mysterien zugewandt. Ein Traum hatte den Künstler einen Christus erblicken lassen und von dieser Zeit an war die Idee, die Mission des Welterlösers in einer Christusstatue anschaulich zu machen, der vornehmlichste Gegenstand, welcher Geist und Gemüth des Künstlers beschäftigte. Dies Unternehmen ist, zunächst der Doppelnatur des Heilandes wegen, ein so schwieriges, daß noch kein Künstler dasselbe zu Ende geführt hat. In einer besondern Situation läßt sich der Heiland, wie manches Kunstwerk beweist, sehr wohl künstlerisch erfassen; aber in der menschlichen Gestalt des Erlösers, welche jedenfalls ihre Besonderheiten besitzen muß, das thatsächlich Unendliche des in ihm liegenden abstracten Begriffs darzustellen — das ist unbedingt eine andere Aufgabe!

Oft verzweifelte Dannecker, seine Lieblingsidee zu verwirklichen. Dann aber machte er sich an die Arbeit. Unter einigen Christusmodellen en miniature, welche auf seinem Tische standen, ließ er ein kleines Kind dasjenige suchen, welches den Herrn Jesus Christus vorstelle und siehe — das Kind bezeichnete mit sicherer Hand die Statuette, welche der Meister aus den anderen Erstlingsentwürfen mit so vieler Mühe herausgearbeitet hatte.

Christus erscheint als schöner, schlanker Mann, mit einem schlicht vom Halse bis zu den Füßen reichenden Rocke bekleidet. Er führt die eine Hand leicht gegen seine Brust und deutet mit der andern nach oben, mit den Worten: Durch mich geht der Weg zum Vater! Das Gesicht ist sanft,

im Munde faſt weiblich; das Erhabene weicht vor dem Ausdrucke der größten Milde. Es iſt hier Alles angewandt, um bei der Ruhe der Stellung die höchſte Beſeelung zu erzielen . . . Ob Dannecker ſeine Aufgabe glücklich gelöſt hat, darf in Frage geſtellt werden.

Die erſte Chriſtusſtatue Danneckers kaufte die Kaiſerin von Rußland. Die Figur, acht Fuß hoch, aus carrariſchem Marmor, ging 1824 nach Moskau ab. Später bildete der Meiſter Manches um. Das Elegiſche der erſten Statue verſchwand und die Merkzeichen geiſtiger Erhabenheit und überirdiſcher Ruhe traten mehr hervor. Auch dieſes Modell ward ausgeführt.

Höher als die Chriſtusſtatue ſchätzt der Verfaſſer dieſes Artikels die Statue des Evangeliſten St. Johannes. Begeiſtert, im Anſchauen göttlicher Geheimniſſe verſunken, richtet ſich der Blick des Apokalyptikers nach oben. Die linke Hand zeigt, daß er, der Großartigkeit der Viſionen gegenüber, Mühe hat, ſich die aufgerollten Bilder der Zukunft, die er verkündigen ſoll, zu merken. Erwartung anzeigend, iſt die Rechte erhoben.

Von Basreliefs iſt „Danneckers Traum", die „Entſchleierung der Aſtronomie durch die Wiſſenſchaft" zu nennen. Als ſeine letzte Arbeit bezeichnete Dannecker den chriſtlichen Engel des Todes. Die Ausführung übernahm ſein Schüler Wagner, welcher ſammt Diſtelbarth, J. N. Zwerger und Imhoff Danneckers Tüchtigkeit als Lehrer bekundet.

Unter der Pflege ſeiner zweiten Gattin, Friederike geborene Kolb, trat Dannecker in das hohe Greiſenalter ein. Den Meiſter verließ mit 80 Jahren das Gedächtniß, die Erinnerung ſogar an die eigenen Schöpfungen; nur ſein heiterer Sinn, ſeine fromme Weiſe rettete ſich aus dem geiſtigen Schiffbruch. Er ſtarb am 8. December 1841.

Zwiſchen die erhabenen Geſtalten Canova's und Thorwaldſens geſtellt, iſt der Deutſche dem Italiener wie dem Dänen vollkommen ebenbürtig!

Johann Gottfried Schadow.

(1764—1850.)

Der Kunſthiſtoriker, welcher mit dem kritiſchen Maßſtabe in der Hand die Künſtlergrößen des achtzehnten Jahrhunderts zu bemeſſen unternimmt, wird zögernd und betreten eine gewaltige Geſtalt betrachten, der man mit dem gewöhnlichen kritiſchen Schematismus nirgend beikommen kann. Es iſt die Geſtalt Johann Gottfried Schadows, des Bildhauers, welcher den Pinſel und die Feder nicht ſchlechter, als den Meißel und Schlägel zu führen verſtand.

Suchen wir in der Plaſtik tiefes Verſtändniß der Antike, individualiſirte Begriffe in Verbindung mit dem ausgebildetſten Naturgefühl — Schadow beſitzt, was wir wünſchen. Beſeitigen wir in Gedanken die Antike und halten uns an das Reale der natürlichen Erſcheinung; fordern wir ein Abbild des charakteriſtiſch gefaßten Lebens in möglichſt unmittelbarer Weiſe — Schadow kann uns in Meiſterwerken die Antwort zeigen. Außerdem iſt Schadow ein gelehrter Mann, welcher in ſeinen Forſchungen auf dem Gebiete der bildenden Künſte ſich als einen ſcharfſinnigen Denker zeigt.

Dieſe Vielſeitigkeit Schadows hat nach Goethe's Meinung nichts von einem Tauſendkünſtler — allenthalben tritt uns Schadow mit ſeiner ganzen Perſönlichkeit entgegen, ſetzt ſeinen ganzen Menſchen ein. Er beſitzt nichts blos Angelerntes; was er weiß, iſt wie aus der Tiefe ſeines eigenen Innern entquollen und was er producirt, gehört ihm ſelbſt im vollſten Maße. Schadow iſt ein ſo hoch begabter und kraftvoll organiſirter Genius, daß er Zopfthum und Antike, Naturales und Ideales in ſich aufnehmen und

dennoch völlig er ſelbſt bleiben konnte. Er hat auf viele Felder der Kunſt gegriffen; ſeine Werke erſcheinen in ſehr verſchiedenen Darſtellungsweiſen — dennoch iſt Schadow nirgend zu verkennen. Seine ſchöpferiſche Kraft bricht allenthalben durch und der gewählten Stilart verleiht er ſein originales Gepräge.

Mitten in das Ringen geſtellt, welches den Anbruch einer neuen Periode des Völker- und Kunſtlebens bezeichnet, in dem Durcheinander künſtleriſcher und literariſcher und patriotiſcher Richtungen ſteht Johann Gottfried Schadow als eine, wahrhaft Ehrfurcht gebietende, Erſcheinung — nie über den richtigen Weg in Zweifel, gewiſſenhaft das Kleine wie das Große prüfend und mit einer Art Vehemenz ſeine eigenen Schöpfungen aus ſich herausſchleudernd.

Schadow hat das Kernfeſte und Kerndeutſche im höchſten Maße. Als Grieche mag er unbeholfen erſcheinen, wie Voß in ſeinem Homer; aber Schadow verſteht die griechiſchen Statuen eben ſo gut zu leſen, wie Voß die Iliade und Odyſſee. Es mag uns bei der Charakteriſtik ſeiner dem Leben nachgebildeten Figuren eine kühle Nüchternheit auffallen — das iſt eine Eigenſchaft, welche Schadow mit Leſſing, dem Dichter und Kritiker gemein hat und die zunächſt auf dem Beſtreben ruht, das Weſentliche zu faſſen, allen Firlefanz abzuthun und die Wahrheit für ſich ſelbſt reden zu laſſen. Die geiſtige Natur und ihr beſonderes Gepräge entgeht Schadow bei ſeinen menſchlichen Figuren nie — hier iſt nichts Leeres, Uebertünchtes. Schadow iſt nicht der Mann, um ſich mit ſubjectiven Gefühlsſtudien zu beſchäftigen und den Weg zu ſuchen, dieſelben zum Ausdrucke zu bringen — er hat nichts von Jean Paul und der deutſchen Gefühlsſeligkeit am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Schadow iſt die Objectivität ſelbſt und rangirt in dieſer Hinſicht mit keinem Geringern als mit Goethe ſelbſt.

Durchfliegen wir die Reihe ſämmtlicher modernen Bildhauer, ſo finden wir Niemand, mit welchem die Schaffensart Schadows eine größere Aehnlichkeit hatte, als Schonhofer, den Meiſter des Schönen Brunnens in Nürnberg — Schonhofer, den wir Deutſchen ſtolz einem Andrea Piſano und Lorenzo Ghiberti entgegenſtellen können. Es kann merkwürdig erſcheinen, daß ein Schadow, mit ſeiner eminenten natürlichen Begabung, mit dem ganzen Apparat ſeines neuzeitlichen Wiſſens in ſeinen beſten Werken nicht über den deutſchen Altmeiſter des vierzehnten Jahrhunderts hinausgekommen ſei! Merkwürdiger aber noch kann es dem Denkenden ſein, daß ſich Schadow, trotz des zu ſeiner Zeit aufgehäuften, theoretiſchen Wuſtes in der Kunſt,

trotz einer übermächtigen, auf das Ideale gerichteten Literatur, die ihre Nahrung dem claſſiſchen Alterthume, ſo wie Dichtern und Schriftſtellern fremder Nationalität entnahm, ſo durchaus deutſch bleiben konnte, wie er ſich in ſeinen Werken gegeben hat!

Die künſtleriſchen und literariſchen Zeitgenoſſen Schadows ſtehen mit ihren Productionen meiſt alle auf einer andern Baſis, als Schadow ſelbſt. Jene ſuchten ſich der geiſtigen Spitze der künſtleriſchen Darſtellung, — des Idealen zu bemächtigen und ſtrebten, dem Idealen durch das Beimiſchen naturwahrer Züge den Schein organiſchen Lebens zu verleihen. Schadow aber hat zunächſt die natürliche Erſcheinung vor Augen, mit allen ihren Zufälligkeiten, ihrem charakteriſtiſch Beſondern und von dieſer Baſis ſteigt er zu der künſtleriſchen Idee auf, welche das charakteriſtiſch Weſentliche als Ganzes zur Erſcheinung bringt.

Hier iſt die großartige Bedeutung Schadows für die Entwickelung der Kunſt. Er iſt eine Kernnatur — auch in der wichtigen Beziehung, daß aus *ſeinem* Kerne ſich eine edle Pflanze mit dem Samen neuen Lebens emporhob. Der Realismus der Jetztzeit in der Kunſt ruht auf Johann Gottfried Schadows mächtigen Schultern. Es gehört in der Künſtlerwelt der Gegenwart faſt zum guten Ton, den alten Schadow „aus Gnaden exiſtiren zu laſſen"; wer den gewaltigen Mann aber genauer ins Auge faßt, wird ſchnell genug erkennen, daß viele unſerer gerühmteſten, neueren Bildwerke — auch im Punkte eines *idealen* Realismus*) — den Schadowſchen Statuen kaum an die Knöchel reichen. Die Neu-Antike hat mit Thorwaldſen ihren völligen Abſchluß erreicht; der Schadowſche Realismus aber reift in der Bildhauerei und Malerei neuen Geſtaltungen entgegen, bis derſelbe ſeinerſeits die nicht zu überſchreitende ideale Höhe erreicht hat, welche als das Maß der Geſammtbildung unſerer Zeit bei den Nachkommen gelten wird.

Schadow iſt der Sohn eines armen Bürgers in Berlin. Er ward im Jahre 1764 geboren. Die Abſichten des Vaters ſcheinen nicht weiter gegangen zu ſein, als daß der, mit den gewöhnlichſten Schulkenntniſſen ausgerüſtete, Gottfried ein Bildhauer im Sinne der Zunft werde — geſchickt Bilder- und Spiegelrahmen zu fertigen und Gypsabgüſſe zu machen. Es war weniger berechnet, als ein glücklicher Zufall, daß Schadow bei Mynheer

*) Wir gebrauchen abſichtlich dieſen Pleonasmus, um das Ueberwiegen des Idealen bei realiſtiſcher Geſtaltung zu bezeichnen.

Taſſaert*), einem Bildhauer, in die Lehre kam, welcher, nach Schadows Ausdruck, in den letzten Regierungsjahren Friedrichs des Großen, „beſonders die Kirchhöfe unſicher machte“. Der Niederländer war nichts weniger, als ein genialer Mann; — ſeine Büſten waren geiſtlos und ſeine allegoriſchen Statuen und Gruppen des Krieges und der Freundſchaft, des Opfers der Freundſchaft und Liebe, der Liebe von der Hoffnung genährt, und Aehnliches, ſind ein ſprechender Beweis davon, wie tief die Kunſt herabzuſinken im Stande iſt.

Taſſaert war trotz ſeiner Würde als Oberaufſeher aller „königlichen“ Sculpturen, trotz ſeines Rectorats der Akademie kein Kenner der Kunſt; aber er war ein ſehr praktiſcher Mann, der in ſeiner Werkſtatt keine faulen Arbeiter duldete und einen vortrefflichen Blick beſaß: ob ein Arbeiter Geſchick genug beſaß, um „Etwas raſch fertig zu bringen“. Die Arbeit ging Schadow ſchnell von der Hand; er war ſehr anſtellig und Mynheer Taſſaert kam zu der Ueberzeugung, daß der angehende Jüngling, wenn er Zeichnen-Unterricht erhalte, in der ganzen Werkſtatt nicht ſeines Gleichen haben werde.

Seine Fortſchritte im Zeichnen und bald auch im Malen waren ſo gewaltig, daß Taſſaert das naive Geſtändniß machte: „Du mußt ein Künſtler werden, ein Maler; die Bildhauerei iſt für Dich nicht gemacht!“ Schadow erklärte jedoch, daß er nur deshalb ſo eifrig gezeichnet habe, um ein deſto beſſerer Bildhauer zu werden. — „Nun, ſchloß Taſſaert, Du mußt Deine Sache ganz beſonders anzugreifen wiſſen, wenn Dich die Leute für etwas Beſſeres, als einen Steinhauer halten ſollen.“

Taſſaert gab ſich alle mögliche Mühe, um zunächſt der Bedürftigkeit ſeines beſten Schülers abzuhelfen. Er erhielt hier eine Unterſtützung und dort eine, und erlangte auch ein Stipendium für ſeinen Liebling, dem nach einer miniſteriellen Verſicherung eine außerordentliche Penſion für Rom nicht entgehen konnte, „da die Exempel von ſolchen extraordinären Meriten in der Kunſt bei Berliner Jungen ſelten abſolviret worden.“

Dieſe günſtigen Ausſichten ſcheinen Mynheer Taſſaert auf die Idee gebracht zu haben, den Kunſtjünger durch unauflösliche Bande an ſich zu feſſeln. Der antwerpener Bildhauer hatte in Berlin mit großen Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Er ſah ſich allenthalben von Neidern und Feinden umgeben, die auf ſeine Anſtellung Jagd machten — und es lag viel Wahres in den Klagen des ſculpturalen Oberaufſehers, daß mit der „Cour von

*) Vergl. Seite 5 dieſes Bandes.

Preußen eben ſo wenig, wie mit der kritiſirenden Canaille auszukommen ſei.“ Taſſaert hatte ſchon durch ſeine Sprache als Lehrer viele Unannehmlichkeiten; Jan Peter Anton*) war längſt Derjenige, an welchem die Kunſtſchüler ihren Witz übten. Er mußte einen Alliirten ſuchen und zwar einen ſolchen, der ihm baldigſt adjungirt werden konnte. Offenbar eignete ſich für dieſen Zweck Niemand beſſer, als Schadow. Der Schüler beſaß, neben ſeinen übrigen guten Eigenſchaften die Gabe großer perſönlicher Schönheit. Taſſaert machte die Bemerkung, daß ſeine ältere Tochter Henriette Felicitas, eine gute Portraitmalerin, den letztern Umſtand noch früher, als er ſelbſt bemerkt hatte und ſo ſtand dem Rector der Akademie in ſeinem Wunſche, Schadow in einigen Jahren als Schwiegerſohn zu beſitzen, gar nichts entgegen. Mit vollſter Zuverſicht erklärte Taſſaert ſeinem, im zwanzigſten Lebensjahre ſtehenden Schüler: daß er, Taſſaert, ihm als Belohnung ſeines Fleißes die Hand ſeiner Tochter zugedacht habe. Die Hochzeit könne immerhin noch hinausgeſchoben werden, falls die Verlobung nur ohne weiteres erfolge; übrigens habe er, als Vater, auch nichts einzuwenden, wenn Schadow Demoiſelle Taſſaert ſofort zu heirathen wünſche.

Einige Tage ſpäter fehlte Schadow in Taſſaerts Werkſtatt. Es zeigte ſich, daß er verreiſt war. Wohin — das wußte Niemand. Nach langem Harren ging dem conſternirten Taſſaert die Wahrheit auf, daß Schadow Berlin ganz und gar verlaſſen haben müſſe. Erſt im Laufe der Zeit entſchleierte ſich die Urſache des plötzlichen Verſchwindens von Schadow.

Das war ein ganzer Roman. Ein junges, reizendes Mädchen war in Wien geiſtlichen Seelenjägern in die Hände gefallen und in ein Kloſter gebracht, wo das Mädchen getauft worden war. Der Vater der unfreiwilligen Proſelytin hatte ihren Aufenthaltsort endlich ausgefunden und ſeine Tochter durch Liſt den geiſtlichen Wächterinnen entführt. Die Flüchtigen wandten ſich nach Berlin, wo „Jeder nach ſeiner Façon ſelig werden konnte“, und hier war's, wo Schadow die Kloſternovize kennen lernte. Mit ihr war er von Berlin geflohen. In Wien ſchaffte der Schwiegervater dem Paar Geld und im Jahre 1785 finden wir den jungen Mann mit ſeiner Gattin Aug' in Auge den Herrlichkeiten von Florenz gegenüber.

In Florenz empfand Schadow die erſte und heftigſte Erſchütterung, welche die Bewunderung der Schönheit der Kunſt zu erregen vermag. Vor den Werken eines Giovanni da Bologna und Michel Angelo überlief ihn

*) Taſſaerts Vor- und Spitznamen.

ein eiskalter Schauer. Beim Anblicke der Kunſtſchätze der toscaniſchen Hauptſtadt fühlte Schadow die Entfernung, in welcher er von denſelben ſich befand, aber auch das wonnige Hochgefühl, welches der Weg, um zu ihnen zu gelangen, gewähren müſſe.

Standbild des Fürſten Leopold von Deſſau. Nach Schadow.

In Berlin glaubte man, Schadow habe ſich geflüchtet, weil er ein ſatiriſches Bild zu einem ſkandalöſen Roman geliefert habe, deſſen Spitze gegen den Miniſter von Hertzberg gerichtet war. Schadow kümmerte ſich in Italien wenig um dieſe „Schatten unter den Fußſohlen." Er befand ſich in Rom und ſtudirte die Schätze des Vaticans und des Capitols. Hier lernte Schadow den Unterſchied zwiſchen antik und modern; hier ging ihm die Welt der griechiſchen Kunſt auf. Während man in Berlin der

feſten Ueberzeugung war, daß Schadow, welcher trotz ſeiner Armuth ſich die „extraordinäre Penſion“ aus barem Muthwillen abgeſchnitten habe, in Rom wenigſtens bei den erſten Stadien des Verhungerns angekommen ſein werde, hatte der Meiſter energiſch ſeine Eigenproduction begonnen.

Gleichſam ſpielend zeigte er den Römern, was er vermöge. Ein Marcheſe della Baleſtra hatte einen Preis für eine Gruppe des Perſeus und der Andromeda ausgeſchrieben. Schadow ward der Sieger in dieſem Concorſo. Die Italiener jubelten, daß ein Fremder, ohne geiſtliche Protection, im Stande geweſen war, die Schützlinge der Kirchenfürſten — und der Geſandten — ſiegreich aus dem Felde zu ſchlagen. In Berlin machte die Nachricht von dem Rufe, den ſich der verloren geglaubte „Berliner Junge“ erworben, einen tiefen Eindruck. Schadows Mutter, eine Frau voll Empfindung und Originalität, war ſchlaflos vor Freuden. In ihren jüngſt veröffentlichten Zeilen ſchildert ſie den Beſuch, welchen ſie bei dem Miniſter machte, um das Genauere über die Gewinnung der „goldenen Medaille“ zu erfahren.

Schadow ſprach von ſeiner Mutter ſtets als von einer hochbegabten Frau voll edler Originalität. Ihre Briefe ſind kraftvoll, natürlich, voll Humors. Oft überraſcht die Lebendigkeit und das Treffende des Ausdrucks. Man erlebt förmlich Alles, was die Matrone ihrem Gottfried und dem kleinen Enkel Rudolph zu erzählen hat.

Taſſaert, außerdem kränkelnd, hatte den Schlag, welcher ſeine Lieblingsidee getroffen, nicht lange überlebt. Er ſtarb bereits 1788. Mit aller der Zähigkeit, welcher der Niederländer fähig iſt, hatte Taſſaert ſtets behauptet, daß es nur einen Preußen gebe, welcher ihn erſetzen könne — Gottfried Schadow. Ihm hatte der ſterbende Lehrer den Auftrag gegeben, das bereits im Modell vorhandene Grabmal des jungen Grafen von der Mark zu vollenden. In Berlin glaubte man an „maßgebender Stelle“ nicht, daß man einem ſo jungen Manne, wie Schadow, die Taſſaert'ſchen Functionen übertragen könne. Der König ſelbſt war anderer Meinung. „Iſt der Candidat jung und kann nichts, ſo iſt Hoffnung, daß er noch lerne; iſt er jung und kann Bedeutendes — deſto mehr Ehre für ihn und die Akademie.“

Schadow war vierundzwanzig Jahr alt, als er zum königlichen Hofbildhauer an Taſſaerts Stelle ernannt wurde. Er übernahm nach der Aufforderung des Königs die Ausführung des Grabdenkmals für den Grafen

von der Mark, sah sich indeß genöthigt, das hinter den bescheidensten Forderungen zurückbleibende Modell Tassaerts unbenutzt zu lassen.

Allerdings lautete die, von Ramler gegebene Vorschrift so zopfmäßig, wie möglich: der Graf sollte der Minerva entrissen und von der Zeit in die Unterwelt entführt werden. Die Parzen sollten streitend mit einander angebracht werden. Tassaert hatte, da recht vieler, und zwar inländischer Marmor verwandt werden sollte, gleich einen ganzen Felsen in seinen Entwurf gebracht. Oben darauf sollten die Parzen sich tummeln und unten sollte eine Höhle ausgemeißelt werden, an deren Pforte die Zeit den Grafen vorgeschriebenermaßen ablieferte.

Schadow gab einen Sarkophag mit einem, die Anordnung ausdrückenden — sehr deutlichen — Basrelief. Auf dem Denkmal ist der Verstorbene ruhig schlummernd dargestellt. Er hat den Helm unter dem Haupte; die linke Hand ist herabgesunken, die Rechte berührt das Gefäß eines entblößten Schwertes. Das Kolossalbild ist, nach römischem Stil, und zwar selbst auf der Brust nur unvollkommen bekleidet. Die Schenkel sind nackt; die Füße sind mit Sandalen geziert. Das Denkmal befindet sich in der Kirche der Dorotheenstadt zu Berlin. Die Parzen wurden in einer Nische oberhalb des Grabmals angebracht.

Um dieselbe Zeit hatte Friedrich Wilhelm II. beschlossen, auf seine eigenen Kosten dem großen Friedrich ein würdiges Denkmal in Erz setzen zu lassen. Der Erzguß im Großen war damals in Berlin noch wenig geübt. Schadow erhielt den Befehl, sich nach Stockholm und Petersburg zu begeben, um die neuesten dortigen Gußproductionen anzusehen und das technische Verfahren zu studiren. Durch ungünstige Umstände kam Schadow zu spät in Stockholm an, um bei dem Gusse der Reiterstatue Gustav Adolphs zugegen zu sein. Doch empfing er alle wünschenswerthen Aufschlüsse durch den Bildhauer Sergell.

Die Reise ging von der schwedischen Königsstadt nach St. Petersburg. Sie war so reich an Mühsal und Gefahr, daß man unwillkürlich an eine Tour in den Pelzjäger-Territorien erinnert wird. Auf dem elendesten Fuhrwerke mit widerspänstigen Pferden, galt es — selbst kutschirend — durch Haide, Moor und Waldgebirg vorwärts zu gelangen. Sehr oft war weder Weg noch Straße vorhanden und das Verirren gehörte zu den täglichen Vorkommnissen. Der finnische Golf wird bei Sturm und Regenschlag auf offenem Kahn passirt und zum Schlusse strandet das Fahrzeug. Der Künstler rettet kaum das Leben. Unter Regenströmen schläft er an einem Wach-

holderbuſche, deſſen Beeren ihm, als er erwacht, zur Stillung des Hungers dienen.

In Petersburg fand Schadow viele, theils antike theils neue, Bronzewerke und wohnte einem Guſſe in der kaiſerlichen Gießerei bei. Auf der Rückreiſe ſtellte er in Kopenhagen Unterſuchungen an der equeſtriſchen Statue Chriſtians V. an. Mit einem umfaſſenden, höchſt inſtructiven Berichte konnte Schadow 1792 in der Akademie auftreten. Des Techniſchen ſicher, ging der Meiſter bereits zu der Beantwortung der Frage über: in welchem Coſtume Friedrich der Große dargeſtellt werden müſſe? Er hatte die Akademie und die Kunſtkenner Berlins entſchieden gegen ſich, als er behauptete: daß es die erſte Pflicht der Kunſt gegen den Helden ſei, getreu zu erſcheinen. Man hielt es für lächerlich, den großen König anders, als im Coſtume eines Alexanders oder Cäſars darzuſtellen. Der Hof nahm Schadows Meinung geradezu ungnädig auf. „Er, Schadow", wurde reſcribirt, „werde als Lehrer der Bildhauerkunſt wiſſen, daß es ſich nicht ſchicke, eine hiſtoriſche Statue mit dem ordinären Habit zu bekleiden." Die immer gewaltiger ſteigenden politiſchen Wogen drängten bald darauf das beabſichtigte Denkmal von der Tagesordnung.

Schadow war inzwiſchen „warm geworden", wie er ſagte. Er mußte den großen Friedrich los werden, um nicht ferner, als wäre der Held ein ſchrecklicher Alp, von ihm gequält zu werden. Der Künſtler entſchloß ſich, ſelbſt ein Königsdenkmal ins Leben zu rufen. Er zeichnete ſelbſt 100 Thaler für die Koſten, und der Miniſter Graf von Hertzberg, Graf Blumenthal Arnim und noch vier andere Cavaliere brachten 700 Thaler zuſammen. Es war von Schadow beſchloſſen, die Statue Friedrichs in Koloſſalgröße aus carrariſchem Marmor zu fertigen. Stettin ward als der Platz der Aufſtellung auserſehen. Mit Mühe und Noth brachten die pommerſchen Städte und Kreiſe, ſammt den „ſehr zähen Landräthen, die oft zu den reichſten Leuten gehörten", 6000 Thaler zuſammen. Die Statue koſtete Schadow indeß ſelbſt 6200 Thaler. Er mußte in Stettin den Landſtänden und Edelleuten bei der Enthüllungsfeier „Ehren halber" ein Banquet geben, das 600 Thaler koſtete, trug ſeine Reiſekoſten und andere Ausgaben und hatte, ſeinen Beitrag mitgerechnet, runde 1000 Thaler Schaden, von deren Wiedererſtattung durch eine neue Sammlung der Künſtler, ebenfalls „Ehren halber", abſehen mußte.

Friedrich der Große iſt in ſeinem weltbekannten Coſtume dargeſtellt. Einige Stücke deſſelben waren ihm im Original zu Gebote geſtellt worden;

das Uebrige war in sorgfältigster Weise nachgebildet. Der König hält den Commandostab gebietend vorwärts; das Ende des Stabes ruht auf den Gesetzbüchern, die aufgethürmt neben der Figur liegen. Es liegt Kraft, Würde und Selbstvertrauen in der Haltung und im Gesichtsausdrucke des Königs. Das Ganze ist jedoch etwas schwerfällig gerathen, was vielleicht der Hauptsache nach auf den Mantel zu schieben ist, welchen Schadow, damit „das Werk nicht so gar dürftig aussehe", dem Könige umzuhängen für nöthig gefunden hatte. Später beklagte sich Schadow über den Hermelinmantel und schalt, daß von den zimperlichen Antikenwüthrichen dem Könige „der Mantel auf den Leib hinauf raisonnirt worden sei."

In seinem, 1794 auf dem Wilhelmsplatze errichteten Denkmal Ziethens feierte Schadow dagegen einen durch keine Bitterkeiten verkümmerten Triumph. Bei den Vorberathungen über die Errichtung der Statue waren, gründlich genug, auch die Officiere des Ziethenschen Husarenregiments gehört worden. Ihr Beschluß lautete: daß der General, welches auch sein künstlerisches Costume sei, jedenfalls den ordonnanzmäßigen Husarensäbel erhalten müsse. Die passendste Stellung sei die, daß der General mit „Ruht Euch!" sich auf den Säbel stütze. Ziethen erhielt die Regimentsuniform und als Draperie eine Tigerdecke. Das letztere Hülfsmittel hielt der König, als zur Sattelequipage gehörend, für unpassend. Schadow machte sodann nach eigenem Ermessen eine Skizze; der alte Husar hat den einen Fuß über den andern geschlagen und steht sinnend, den Blick seitwärts gerichtet, mit der Hand am Kinne da, während er sich auf den Säbel stützt. Es ist trotz der Ruhe in der Statue eine schlagfertige Thatkraft, Kaltblütigkeit und berechnende List ausgedrückt. Im Augenblick ist der Alte mit seinem Plane fertig, schwingt sich in den Sattel und fällt dem Feinde wie ein Wetterstrahl auf den Hals. Die Basreliefs sind ganz wie gemalte Bilder gehalten und stellen Ziethen und Baroney, Ziethen und die sächsischen Regimenter bei Hennersdorf und Ziethen auf den Siptitzer Höhen bei Torgau vor. Die Figuren des Vordergrundes sind meisterhaft behandelt. Sein Ziethen, ganz und gar den Sinn und die Vorstellung des Volkes von dem Lieblingshelden desselben treffend, machte Schadow populär und diese Gunst hat der Meister, welcher seinen Namen außerdem so innig mit Preußens Geschichte verband, nie wieder verloren.

Kaum weniger volksthümlich als Ziethen, gerieth Leopold, der alte Dessauer, dessen Charakter ein Physiognom an der Bildsäule vielleicht

beſſer, als an den Tafeln der Geſchichte ſtudieren könnte. Die Statue ward im Luſtgarten aufgeſtellt.

Wenn man bedenkt, daß das Brandenburger Thor, einſt noch viel mehr als heute, der Stolz nicht nur jedes Berliners, ſondern jedes Preußen war, und zwar in dem Maße, daß die Fortführung des auf dem Thore befindlichen Siegeswagens nach Paris als eine nationale Beſchimpfung, ja als ein Nationalunglück betrachtet wurde: ſo kann man einen Schluß darauf machen, wie hoch der Künſtler gefeiert wurde, der jene herrliche Quadriga ſchuf.

In den mächtigen, koloſſalen Roſſen, und der ſtolz daher ſauſenden Siegesgöttin iſt die Antike mit der natürlichen Erſcheinung auf völlig harmoniſche Weiſe verſchmolzen. In keinem ſeiner Werke ſteht Schadow dem Styl Michel Angelo's ſo nahe, als in dieſem Siegeswagen. Die Art der Ausführung ward von Schadow ſelbſt angegeben und das Austreiben der Figur und der Roſſe in Kupfer geſchah unter der ſpeciellen Aufſicht des Künſtlers. Es war ein Tag großartigen Jubels, als das von den Preußen zurückeroberte Werk ſeinen alten Platz wieder einnehmen konnte.

Dieſem gewaltigen Werke ſetzen wir die an Zartheit ausgezeichnete Gruppe der Kronprinzeſſin und der Prinzeſſin Louiſe von Preußen entgegen. Die Köpfe dieſer Figuren ſind von wunderbarer Schönheit. Das Haar, übrigens leicht und gefällig geordnet, könnte weniger ins Detail hinein gearbeitet ſein; doch ſtimmt dieſe Art der Ausführung vorzüglich zu den Gewändern. Das Coſtume iſt modern, „zu ſehr degagirt", wie am Hofe bemerkt wurde. Die Füße ſind nackt, mit Sandalen. Hier miſcht ſich der Charakter der Zopfzeit ſehr fühlbar der reinen Auffaſſung der Formen bei. Dennoch iſt die Gruppe anmuthig und von großem Intereſſe.

Ein Denkmal für Tauenzien, die Bellona auf dem Sarkophag ruhend, mit Basreliefs aus dem Leben des Generals entnommen, iſt eine ſchwache Arbeit, und das entſchieden aus der Urſache, weil die „Idee" dem Künſtler gegeben wurde. Bei weitem verwerflicher aber iſt der Entwurf des Denkmals für den Prinzen Louis von Preußen. Schadow mag ſich ehrlich gegen die „Ideen" gewehrt haben, welche ihm „von der Witwe des Fürſten, ſowie von anderen Perſonen bis ins Detail vorgeſchrieben wurden, die von ſo feiner Bildung und von ſo poetiſchem Geiſte waren, um die Fähigkeit zu beſitzen, den Künſtler aufs genaueſte zu inſtruiren." Die Witwe und zwei Kinder ſollten am Sarge knieen, während ein Säugling in der Wiege ſitzt und ſpielt. Der Sarg iſt oben von „Wolken" umgeben

und in diesen Wolken erscheint der Prinz im Ritterharnisch, mit fliegendem Mantel und erhebt sich, auf die Gattin niederblickend, in die Lüfte. Glücklicherweise fand der König die Kosten des Denkmals mit den Verdiensten des Prinzen um das Vaterland nicht im Einklange und die Ausführung der monströsen „Idee" unterblieb.

Im Jahre 1797 entstand die sogenannte „Nymphe", ein aus dem Schlummer erwachendes, reizenden Traumgebilden und wonnigen Empfindungen hingegebenes, liegendes Mädchen. Die Formen sind zart, aber weichlich; die Schultern erscheinen gegen die Hüftenpartie im Vergleich mit der Antike zu breit. Die Auffassung ist, mit Ausnahme der Gesichtszüge, naturalistisch. Doch ward diese Figur, welche der General Rapp erstand, in Paris maßlos bewundert. Diese Träumerin passirte länger für ein Werk Thorwaldsens und ward „Nymphe Salmakis" betitelt. Eine andere Nymphe, ruhend, mit Castagnetten, oder vielmehr eine Bacchantin, fand der, die französischen Räubereien an den Kunstwerken der Besiegten leitende Dénon so vorzüglich, daß diese Arbeit mit der Quadriga den Weg nach Paris antreten mußte.

Inzwischen waren, nachdem der Meister seine Kraft in der Büste durch ein Portrait Friedrichs II., Friedrich Wilhelms II., der Königin und des Ministers Hertzberg bewiesen hatte, großartige Bestellungen für Büsten von dem Kronprinzen, spätern König Ludwig von Bayern, eingegangen. Der Prinz hatte die Idee der Walhalla gefaßt und Schadow hatte zunächst die Büsten von Wieland, Klopstock, Kant, Haller und Johannes von Müller zu vollenden. Später lieferte Schadow auch noch die Brustbilder von Kopernicus, Leibnitz, Guericke, Konrads des Saliers, Heinrichs des Finklers, Ottos des Großen, Heinrichs des Löwen, des Grafen F. Wilhelm von Schaumburg-Lippe — eine der vorzüglichsten Arbeiten — Friedrichs II. von Preußen und des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand von Braunschweig. In der Portraitbüste ist Schadow von keinem Bildhauer übertroffen. Er erzielt völlige Aehnlichkeit der Züge und verleiht seinen Portraits den Stempel des Charakters und der eigenthümlichen Seelenstimmung der Originale.

Zwei große Werke erheischten sodann die ganze Thätigkeit des Künstlers. Es war einer seiner Lieblingswünsche, dem großen Reformator am Orte seines Wirkens, in Wittenberg, ein Denkmal zu schaffen. Schadow ging mit der größten Gewissenhaftigkeit, mit wahrer Pietät zu Werke. Er machte zu dem besonderen Zwecke eine Reise, um alle alten Portraits,

welche von Dr. Martin Luther aufzutreiben waren, zu zeichnen. Außerdem war für Roſtock eine Bildſäule des Fürſten Blücher beſtellt. Schadow, welcher in Weimar Müllers Büſte modelliren wollte, trat ſchon 1816 mit Goethe wegen der Statue des Marſchalls Vorwärts in Berathung. Die Meinung Goethe's ward leider maßgebend, und Schadow, von ihm und dem olympiſchen Corps Weimars bethört, ſchuf die „am meiſten poetiſche Statue" nach weimarſchen Ideen. Seinen ehrwürdigen Kopf mit der eiſernen Entſchloſſenheit, dem Siegesvertrauen und der Huſarenliſt hat der Marſchall bei ſich, ſowie auch ſeinen koſtbaren Säbel — übrigens aber iſt Blücher ganz abweſend. Er hat über eine Tunica das Säbelkoppel geſchnallt und einen Mantel umgehängt, der auf der Bruſt mit dem Felle eines Löwenkopfes verſehen iſt. „Ick hätte mir müſſen bloß mit det Beeſt auf die Bruſt im Palais-Royal ſehen laſſen; da hätte ick Geld genug verdienen können", konnte Blücher mit großem Rechte ſagen. Die Basreliefs, nach Goethe's ſpeciellen Angaben gefertigt, ſind, der „Idee" nach, monſtrös. Blücher ſinkt bei Ligny unter ſein Pferd; der Genius Preußen beſchützt Blücher, welcher, außer für ſeine eigene Perſon, auch noch als Symbol der preußiſchen Armee zu gelten hat. Im Hintergrunde iſt, um dieſer poetiſchen Auffaſſung ein Gegengewicht zu geben, der Stoff „proſaiſch" behandelt und ein Gefecht dargeſtellt. Auf dem andern Basrelief erſcheint Blücher auf einem Hügel zu Pferde; ein Ungeheuer mit Vampyrflügeln, ein gehörnter Tiger, ſtürzt vom Berge herab und auf einem andern Berge reichen ſich die Genien von England und Preußen die Hand.

Frei von dem Einfluſſe von Leuten, welche in der Kunſt „Alles beſſer, als die Künſtler" zu wiſſen glaubten, erſcheint Schadow in ſeinem Martin Luther wieder in ſeiner ganzen Größe. Er gab Luther zuerſt als Koloſſalbüſte und in einer zweiten ſtellte er den Kopf in Lebensgröße dar. Durchgearbeiteter, bewußtvoller gehalten, als dieſer Charakterkopf erſcheint wohl keine der vielen Büſten Schadows. Doch hat er manche Büſten geſchaffen, welche diejenige Luthers in freiem Schwunge der Auffaſſung übertreffen.

Was das Denkmal betrifft, ſo war dies zunächſt in einer Art projectirt, um den reichſten Schmuck des architektoniſchen Ornaments und der allegoriſchen Figuren zu entfalten. Schinkel, welcher die Zeichnung des architektoniſchen Theils entwarf, war der Meinung: daß der große Gegner der Päpſte ein Denkmal erhalten müſſe, das eines Kirchenfürſten würdig erſcheine, — und demgemäß ſollte, wie bei manchen päpſtlichen Grab-

mälern, der Sarkophag an eine Mauer gelehnt und die Statue mit den Nebenfiguren in Nischen angebracht werden.

Nachdem das Bild des Reformators dem Künstler in sicherer Gestaltung aufgegangen war, erklärte er: Luther sei zu einfach in seiner weltbewegenden Größe, um mit Bildern und Schmuck umgeben zu werden, der ihm, bei Lebzeiten, sehr nach dem „lockern Heyden- und Pabstthumb" geschmeckt haben würde. Schadow modellirte die Statue ganz nach dem Muster älterer Bildwerke — ruhig stehend, seine Waffe, die aufgeschlagene Bibel, in der Hand. Im Jahre 1817 ward der Grundstein zu dem Denkmale in Wittenberg gelegt und seit 1821 steht der Reformator bereits unter seinem, geschmackvoll aber einfach gehaltenen, gothischen Baldachin.

Zu gleicher Zeit kehrte Schadow wieder zur fridericianischen Zeit zurück. Er modellirte die Portraitstatue Friedrichs II. Der König erscheint hier, von zwei Windspielen begleitet, als „der Weise von Sanssouci" — Schadow wollte den Fürsten ohne irgend eine andere Beziehung geben, als daß derselbe auf der Terrasse seines Lieblingsschlosses spazierte. Dennoch hat Schadow die geistige Ueberlegenheit Friedrichs, seine inquirirende Schärfe, sammt dem Hauche eines olympischen Humors völlig getroffen und seinen Grundsatz durch die That erwiesen: ist der Mann, den Ihr im Portrait geben wollt, groß, so gebt ihn, wie er ist, damit er nicht etwa kleiner werde.

Schadow, welcher vom Hofbildhauer und Secretär der Akademie zum Rector und Director derselben emporstieg, hat eine außerordentliche Wirksamkeit als Lehrer entfaltet. Groß ist die Zahl von seinen Schülern, unter denen Künstler vom ersten Range sich befinden. Seine Lehrthätigkeit war es vorzüglich, welche ihn auch auf das literarische Gebiet führte. Gleich Albrecht Dürer tritt uns Schadow mit „Tafeln über die Verhältnisse des menschlichen Körpers, über die Knochen, Muskeln ꝛc. entgegen. Dann gab er, auf den Kanon des Polyklet hindeutend, ein Werk heraus, „von den Maßen der Menschen, nach Geschlecht und Alter." Die Fortsetzung des „Polyklets" ist ein Werk über Nationalphysiognomien. Beide Werke zusammen enthalten 58 Tafeln, von Schadows eigener Hand auf Papier gezeichnet und auf Zink umgedruckt. Nebenbei hatte er noch in seinem höchsten Alter den Gedanken an seinen geliebten „Alten Friedrich" nicht aufgegeben. Er schrieb unter Anderm eine chronologische Uebersicht Dessen, was für die Errichtung eines Denkmals für den großen König gethan und projectirt wurde.

Schadow malte und zeichnete gern und radirte auch ſelbſt eine Folge geiſtreicher Blätter, unter denen ſich ſatiriſche Compoſitionen auf die Napoleoniſchen Verhältniſſe befinden. Seinen erſten Sohn Rudolph, meiſt Ridolfo Schadow genannt, einen hochbegabten Meiſter der Sculptur, büßte der ehrwürdige Künſtler 1822 ein. Dagegen hatte der Altmeiſter das Glück, ſeinen jüngern Sohn, Friedrich Wilhelm Schadow (von Godenhaus) die höchſten Ehrenſtufen erſteigen zu ſehen, welche in neuerer Zeit ein Künſtler errungen hat.

Adolph Görling.

Bertel Thorwaldsen.

Bertel Thorwaldſen.

(1770 — 1844.)

Thorwaldsen c'est l'inconnu! Das iſt ein Urtheil im Lapidarſtyl Napoleons I. Der Kaiſer, welcher ſcharfſichtig genug war, um einen Goethe durch eine ſchlagende Kritik von deſſen eigenen Werken zu überraſchen, hatte mit Adlerblick auch die eigentliche Natur des gefeiertſten Bildhauers der neuern Zeit erkannt.

Thorwaldſen iſt der Unbekannte! Von der Ultima Thule, von Island ſtammend, ſchleudert ihn die Woge des Geſchicks mitten zwiſchen die Herrlichkeiten Roms. Der Künſtler tritt ganz wie Skeaf, der Skildung, auf — mit einer wundervollen Korngarbe ausgeſtattet, erſcheint Thorwaldſen, aus dem „unbekannten Lande“ kommend, ein Räthſel für ſich und Andere, und tritt als König die Herrſchaft des ihm zufallenden Reiches an. Er ward

aus den Regionen, von denen die Eddas ſingen und ſagen, auf den griechiſchen Olymp verſetzt. Der Sohn des Stammes, welcher durch ſeine, die Unendlichkeit zum Schauplatze habenden, Mythen, durch das Maßloſe in den Geſtalten der Götter und Helden aller Plaſtik ſpottet, findet den Weg in das innerſte Heiligthum griechiſcher Kunſt, deren Grundgeſetz die feinſte Bemeſſenheit des Gedankens und der Form iſt.

Thorwaldſen iſt das Unbekannte! Wer weiß das Zauberwort, welches den Kern der innern Natur dieſes Künſtlers aus der Schale löſt? Ohne die gewöhnlichſten Schulkenntniſſe, kaum im Stande, ſich beſſer als ein zehnjähriger Zögling einer Trivialſchule ſchriftlich auszudrücken, den claſſiſchen Mythen gegenüber ein völliger Barbar, offenbart Thorwaldſen ein Verſtändniß griechiſcher Cultur und Kunſt, das den Gelehrten mit Erſtaunen erfüllt. Die Gebilde Thorwaldſens reihen ſich ebenbürtig an die ſchönſten Kunſtwerke des Griechenthums an. Aus einem Guß, vollkommen ein Ganzes bildend, das ſeiner ſelbſt wegen zu exiſtiren ſcheint, geben die Bildwerke Thorwaldſens auf die Frage nach ihrer Entſtehungsweiſe eben ſo wenig eine Antwort, als die Werke von den Alt-Hellenen ſelbſt. Die Form hält den Sinn derſelben umſchloſſen, wie die Flaſche Salomonis den gebannten Genius — wer weiß es, auf welche Art der Geiſt gefangen und unauflöslich gebunden wurde? Und undurchſchaubar gleich ſeinen Gebilden iſt der Meiſter ſelbſt. Es iſt überflüſſige Mühe, Thorwaldſen kritiſch zu zergliedern, um dem Geheimniſſe ſeiner Darſtellungsweiſe auf die Spur zu kommen. Er iſt ganz, wie die Bildſäulen griechiſcher Götter und Helden — ſie dulden das Eindringen in ihr Inneres nicht. Bei anderen Künſtlern iſt ein innerer Bildungsgang, ein Wachſen der Einſicht, des Wiſſens, ein Umbilden der Darſtellungsweiſe nachzuweiſen. Thorwaldſen tritt, nachdem er kaum den Schulſaal hinter ſich hat, völlig fertig auf. Von ſeinem Jaſon bis zu ſeinem letzten Basrelief, „der Genius der Sculptur", iſt Thorwaldſen ſtets derſelbe. Seine vierhundert Gebilde reden alle in einer Sprache. Und wie ſchön und tief gedacht iſt das, was die Mehrzahl dieſer Schöpfungen auszudrücken hat! Andere Künſtler bringen ihre großartigen Werke nur mit Aufwand gewaltiger geiſtiger Anſtrengungen, unter heftigen Erſchütterungen der Empfindungskraft zu Stande — bei Thorwaldſen erſcheint die Production als ein ſo erquickender, müheloſer Act, wie das Athmen. Mit Schild und Helm gleich der Pallas Athene ſpringen ſeine Ideen fertig geformt hervor. Thorwaldſen wurden zwar innere Kämpfe nicht erſpart — ſie brachten ihn ſogar ein Mal an den

Rand des Grabes. Das Schaffen als Künstler aber hat ihm, wie er selbst lachend gestand, nie auch nur eine Minute Kopfschmerz gemacht. Bei der anhaltendsten Arbeit, wie bei seinem Alexanderzuge, der gewiß die geistige Kraft im höchsten Grade in Anspruch nahm, war er oft körperlich sehr ermüdet — geistig nie! Es ist viel über Thorwaldsen gesagt und geschrieben worden; man ist dieser Künstlernatur mit dem ganzen Apparat der Archäologie und Aesthetik nahe gerückt; aber man ist heute noch nicht weiter gelangt, als die Thatsache der Unergründbarkeit dieser Natur mit mehr oder weniger treffenden Phrasen zu überdecken. Thorwaldsen c'est l'inconnu! —

Der Verfasser der Isländischen Annalen, Johann Espolin, hat nachgewiesen, daß das Geschlecht, welchem Thorwaldsen angehört, seine Stammtafeln oder Aettertals bis ins funfzehnte Jahrhundert hinaufführen kann. Mit Hülfe der Seitenlinien kommt der Annalist sogar beim Könige Harald Hildetand an. Bemerkenswerther ist es, daß einer der Vorväter Thorwaldsens, Oluf Paa, im zwölften Jahrhundert, ein für den damaligen Geschmack ausgezeichneter Bildschnitzer war.

Der Großvater Thorwaldsens war ein armer Pastor in Myklabäi auf Island. Seine beiden Söhne, Ari und Gottskalk, sandte er nach Kopenhagen, wo der Erstere als Goldarbeiter lernte, aber bald verstarb, während Gottskalk als Bildschnitzer — hauptsächlich beim Verfertigen der sogenannten Gallionbilder — auf Privatwerften ein dürftiges Auskommen fand. Nie hat Gottskalk so viel zu erschwingen vermocht, um seinen Traum, nach der Eisinsel zurückzukehren, zu verwirklichen. Er verheirathete sich mit einem jütländischen Bauermädchen, Karen Grönlund, und aus dieser Ehe ging Thorwaldsen hervor.

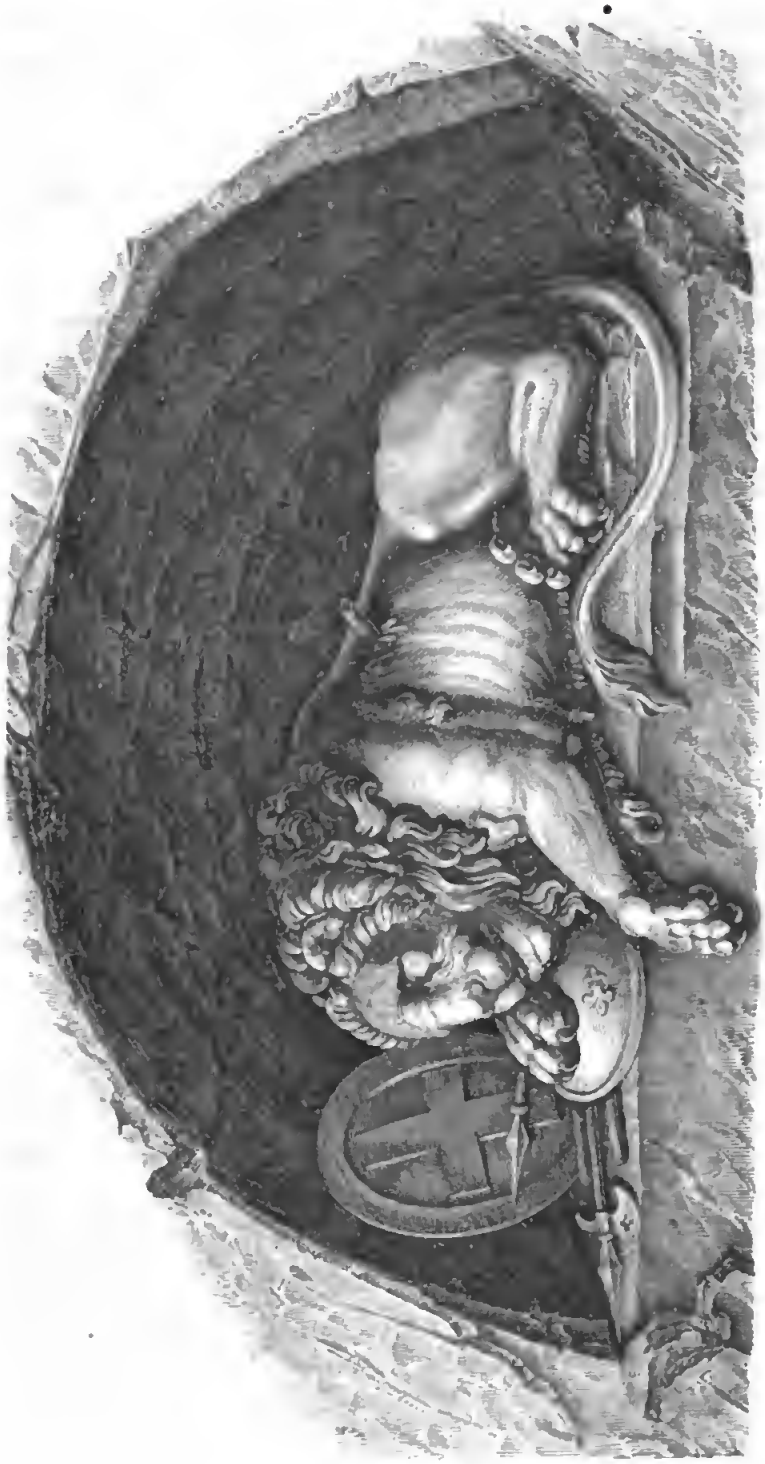
Der Name Thorwaldsens ist Gegenstand vieler Nachforschungen gewesen. Es galt lange für ausgemacht, daß Thorwaldsen in Island geboren worden sei. Dann würde aber zunächst sein Name anders gelautet haben. Wie die Araber, so hielten auch die nordgermanischen Stämme die Sitte aufrecht, den Taufnamen des Vaters dem eigenen Namen, mit der Bezeichnung „Sohn", hinzuzufügen. Der Großvater Thorwaldsens hieß Thorwald und war der Sohn von Gottskalk, nannte sich also Gottskalkson oder Gottskalksen. Der Sohn von Thorwald, der Vater unseres Künstlers, hieß Gottskalk und fügte diesem Namen denjenigen von Thorwaldson bei. Folgerichtig hätte Gottskalk Thorwaldsons Sohn, Bertel getauft, nicht Bertel Thorwaldson, oder nach dänischem Sprachgebrauch

Thorwaldſen, ſondern Bertel Gottſkalkſen heißen müſſen. Der Vater hatte jedoch ſeinen perſönlichen Beinamen, Thorwaldſen, in Kopenhagen längſt als Familiennamen betrachten gelernt und ſein Sohn ward daher Bertel Thorwaldſen genannt. Wahrſcheinlich führte Bertel noch den Vornamen Karl.

Gottſkalk Thorwaldſen war ein finſterer, abſtoßender Geſell, von ſehr beſchränktem Geiſte. Er bekümmerte ſich wenig um Weib und Kind, konnte wenig ſchaffen und arbeitete nur, wenn die dringendſte Noth ſich geltend machte. Außerdem war er ein Trinker. Gottſkalk ward nur für die gewöhnlichſten Arbeiten verwandt und um ſo ſchlechter bezahlt, je tiefer er dem Elende anheimfiel. Es gab eine Zeit während Thorwaldſens Jugend, daß ſeine Familie zu den ärmſten in ganz Kopenhagen gehörte. Die Mutter ſaß mit Bertel auf einer Dachkammer ohne Ofen, in einem Hintergebäude, während der Schnee fußhoch auf dem Dache lagerte und das Kappfenſter der Wohnung verdeckte, in welcher ſelbſt die nothwendigſten Geräthe und Mobilien fehlten.

Thorwaldſen wuchs faſt ohne allen Schulunterricht auf. Das Leſen ſcheint die Mutter ihrem Einzigen beigebracht zu haben. Bertel war ein hochaufgeſchoſſener Knabe mit verdroſſenen, ſchläfrigen Bewegungen und einer unbezwinglichen Fülle von gelbblondem, löwenmähnigem Haar. Wer dafür ſorgte, daß Thorwaldſen im Alter von elf Jahren in die letzte Claſſe für freies Handzeichnen auf der Akademie der bildenden Künſte aufgenommen wurde, iſt unbekannt geblieben. Jedenfalls waren ſeine Fortſchritte ungewöhnlich; denn ſchon im nächſten Jahre rückte er in die Claſſe für Figurenzeichnen auf, — der jüngſte Schüler dieſer Abtheilung.

Der Vater hatte nichts Eiligeres zu thun, als die Geſchicklichkeit des Sohnes für den Geldverdienſt zu benutzen. Bertel mußte jede Minute ſeiner freien Zeit anwenden, um dem Vater beim Schnitzen zu helfen. Die Gallionbilder gelangen immer beſſer, ſeit Bertel mit Hand anlegte; die Beſtellungen vermehrten ſich und Gottſkalk kam nach und nach, ſo wie er wieder friſchen Lebensmuth faßte, in beſſere Umſtände. Im Jahre 1785 kam Bertel in die Gypsklaſſe der Academie und gelangte ſodann in die Modellklaſſe. Von den Lehrern kann ſich auch kein Einziger rühmen, durch ſeinen Unterricht einen im ſpätern Künſtlerleben Thorwaldſens bemerkbaren Eindruck gemacht zu haben; dagegen war es die Perſönlichkeit des Malers Nikolai Abildgaard, welche von großem Einfluſſe auf die Lebensverhältniſſe des Kunſtjüngers werden ſollte. Abildgaard fühlte ſich durch den Schüler, deſſen Talent immer mächtiger hervortrat, durch die unbeſchreibliche Gut-



Reiſemonument bei Luzern zu Ehren der franz. Schweizergarden. Nach Thorwaldſens Modell.

müthigkeit des ſchweißſamen Knaben, welchem die bitterſte Armuth als Begleiterin auf dem mühſamen Pfade der Kunſt beigeſellt wurde, — im höchſten Grade angezogen. Mit ihm beſchäftigte ſich Abildgaard noch beſonders, wenn die Lehrſtunden zu Ende waren; ihm gab er während des Unterrichts ſpecielle Aufſchlüſſe über die Aufgaben. Bertel verſtand jeden Wink. Wenn die anderen Schüler Theile der vorgetragenen „Theorie" wiederholten, ſo blieb Thorwaldſen ſtumm. Ging es aber an die Arbeit, ſo zeigte es ſich, daß er das machen konnte, von welchem die Uebrigen bloß wußten, daß es gemacht werden müſſe. Auch auf die häuslichen Verhältniſſe Bertels ſcheint Abildgaard ein Auge geworfen zu haben. Gottſkalk Thorwaldſen erhielt mancherlei Arbeiten, welche ihm früher Niemand übertragen wollte. Er konnte ſich von Zeit zu Zeit einen Gehülfen halten und führte, von Bertel wacker unterſtützt, Aufgaben aus, zu denen ſeine eigenen Fähigkeiten nicht hinreichend geweſen ſein würden. Sicher hatte hier Abildgaard, nach Andeutungen in Thorwaldſens ſpäteren Briefen zu ſchließen, die Hand im Spiele.

Am 2. Januar 1787 erhielt Thorwaldſen ſeine erſte akademiſche Prämie, die kleine Silbermedaille. Jetzt erſt, mit ſechzehn Jahren, konnte daran gedacht werden, daß Bertel confirmirt wurde. Der Vater ließ ihn als Confirmand in der Holmenskirche einſchreiben. Bei dem Unterrichte der Confirmanden zeigte es ſich, daß Bertel von Religion weniger, als ſeine meiſten, durchſchnittlich nur vierzehn Jahre alten, Genoſſen wußte. Er nahm daher unter den armen, verwahrloſten Knaben einen der unterſten Plätze ein. Der Paſtor Höyer, welcher erfahren hatte, daß ein akademiſcher Zögling, Namens Thorwaldſen, die Silbermedaille gewonnen, ſuchte die Indolenz des Schülers durch das Hinweiſen auf den Fleiß jenes Thorwaldſen zu brechen, der, wie der Paſtor meinte, ein Bruder des trägen Bertel ſei. „Ich bin es ſelbſt!" antwortete Bertel gelaſſen. Von dieſem Augenblicke änderte der Geiſtliche ſein barſches Benehmen, ſetzte Bertel auf den erſten Platz und redete ihn ſtets: „Monſieur Thorwaldſen" an. Dieſe Auszeichnung machte einen bis an das Lebensende des Künſtlers unverwiſchbaren Eindruck auf Thorwaldſen. Keine der zahlloſen Ehrenbezeigungen, welche dem Meiſter ſpäter zu Theil wurden, hielt in ihrer Wirkung auf die Empfindung des Künſtlers den Vergleich mit dem: „Monſieur" des Paſtor Höyer aus.

Gottſkalk war der Meinung, daß Bertel nun, da er confimirt ſei und etwas Tüchtiges gelernt habe, zeigen müſſe, daß er auch Geld ver-

dienen könne. Bertel blieb von der Akademie weg und arbeitete als Gehülfe seines Vaters. Der Vater übernahm Arbeiten in Stein und Bertel portraitirte in seinen Freistunden — mit Silberstift auf Pergament zeichnend, oder Silhouettes und Medaillons in halberhobener Arbeit liefernd. Mit Mühe setzte es Abildgaard bei dem starrsinnigen Vater durch, daß Bertel noch einige Monate die Modellschule besuchte; — dann aber reiste Abildgaard nach Italien, und Bertel blieb der Region der Gallionbilder und Leichensteine, der Spiegelrahmen und der geschnitzten Fauteuils verfallen.

So wie Abildgaard im nächsten Sommer nach Kopenhagen zurückkehrte, erkundigte er sich nach Thorwaldsen. Die große Silbermedaille war zu gewinnen und Thorwaldsen, welcher in eine Art geistiger Schlafsucht verfallen war, wurde nicht ohne große Ueberredungskünste dahin gebracht, daß er sich für den Concurs einschreiben ließ. Thorwaldsen modellirte einen „Ruhenden Amor," — eine Gestalt, die er später mit ganz besonderer Vorliebe behandelte — und gewann den Preis.

Uebrigens hatte es der Jüngling verstanden, vielen seiner mehr handwerksmäßigen Arbeiten einen freien, künstlerischen Charakter zu verleihen, wie dies bei dem Wappen über der königlichen Hofapotheke und den vier Löwen auf dem Platze vor dem Frederiksborger Garten der Fall ist.

Im Jahre 1790 trat Thorwaldsen zum ersten Male öffentlich als Bildhauer auf, indem er für eine, zur Einzugsfeier der Kronprinzessin Marie Sophie Friederike (von Hessen) errichtete, Ehrenpforte drei Statuen modellirte. Dies waren die Schutzgenien Dänemarks und Norwegens und eine, nach allen Seiten drehbare, Fama.

Der Ruf der Schönheit der Prinzessin erregte bei Thorwaldsen den Wunsch, ein Portrait-Medaillon der Fürstin zu modelliren. Mit Hülfe eines Bildnisses brachte Thorwaldsen, welcher die lebenden Züge der Prinzessin bei ihrem Einzuge im Fluge erhaschen mußte, eine sprechende Aehnlichkeit zu Stande. Ein Gypser, Regoli, kaufte das Modell und machte mit seinen Gypsabgüssen gute Geschäfte — Thorwaldsen aber ging, mit Ausnahme von einigen Thalern, leer aus.

Thorwaldsen scheint sich nunmehr wieder genauer der Akademie angeschlossen zu haben. Er bildete mit mehreren Schülern der Modellklasse einen Verein für Uebungen in der Composition und für Vorarbeiten zu den Preisbewerbungen. Es war die kleine goldene Medaille, welche als Prämie winkte. Asmus Jakob Carstens hatte die Akademie verlassen, ohne

dieſe Medaille, auf welche er, nach der Meinung ſämmtlicher Zöglinge, ein ſo heiliges Recht beſaß, gewinnen zu können. Was hatten daher Carſtens' jugendliche Bewunderer zu hoffen?

Nach langem Zögern und unluſtigem Bedenken ließ ſich Thorwaldſen als Bewerber einſchreiben. Er ſcheint mehr durch den heitern Spott ſeiner Freunde, als durch den Wunſch nach Auszeichnung zu dieſem Entſchluſſe gekommen zu ſein. Bertel empfing in ſeiner Zelle die Aufgabe: die Ver-

Der Morgen. Nach Thorwaldſen.

treibung des Tempelſchänders Heliodoros, nach dem zweiten Buche der Makkabäer. Der nächſte Theil der Aufgabe war für Thorwaldſen der widerwärtigſte: die Compoſition zu ſkizziren. Von dieſer Skizze hing es ab, ob der Schüler zur Bewerbung überhaupt zuzulaſſen war. Nach längerm unerquicklichen Sinnen und völlig conſternirt durch den Verſuch, ſich durch Branntwein in eine gehobenere Stimmung zu verſetzen, ſchlich ſich Thorwaldſen fort, entſchloſſen, ſich nicht weiter um die Akademie und ihre Medaillen zu kümmern. Profeſſor Preisler aber erwiſchte den Flüchtling,

erhielt eine vollſtändig offene Antwort auf ſeine Fragen und brachte den Jüngling bald zur Erkenntniß ſeiner Thorheit. Thorwaldſen kehrte in ſeine Loge zurück und hatte in vier Stunden ſeine Skizze vollendet. Das nach derſelben vollendete Basrelief erhielt am 15. Auguſt 1791 die goldene Medaille.

Dies Basrelief verſchaffte dem immerfort noch in drückender Armuth lebenden Jünglinge ſeinen erſten Gönner, den Grafen von Reventlow,

Der Abend. Nach Thorwaldſen.

däniſchen Staatsminiſter. Der Graf wünſchte einen Abguß des Basreliefs für ſein Schloß und lenkte durch das Intereſſe, welches er für den Künſtler zeigte, die Aufmerkſamkeit der höheren Kreiſe auf denſelben. Reventlow ſtellte ſich an die Spitze einer Subſcription zu dem Zwecke, um Thorwaldſen die Mittel zu verſchaffen, ohne Sorgen und Mangel einige Stoffe aus der Iliade zu behandeln.

Thorwaldſen modellirte: „Priamos, dem Achilleus für die Auslieferung der Leiche Hektors Geſchenke anbietend.“ Denſelben Gegenſtand behandelte

der Künſtler ſpäter in einem vollendeten Kunſtwerke. In der älterlichen Wohnung war es inzwiſchen, Dank den Erfolgen des Sohnes, etwas heimiſcher und wohnlicher geworden. Der Künſtler hatte ein eigenes Arbeitszimmer, arbeitete in naſſem Thon, rauchte leidenſchaftlich Tabak und ſpielte Violine und Flöte.

Er lieferte ein Basrelief: Hercules und Omphale. Abildgaard wollte hiermit den Beweis liefern, daß Thorwaldſen dem Bildhauer J. Gottfried Schadow — welcher 1792 bei ſeiner Aufnahme in die Kopenhagener Akademie ein Basrelief „Bacchus und Ariadne“ eingeſandt hatte — nicht nachſtehe. Die große goldene Medaille gewann Thorwaldſen durch das Basrelief: Petrus heilt den Lahmen, nach der Apoſtelgeſchichte. Diesmal vollendete Thorwaldſen ſeine Skizze mit vollſter Ruhe und ſicher, daß es keinen Zweiten gebe, der ihm den Preis zu entreißen im Stande ſei. Es war am 14. Auguſt 1793, als der Künſtler den erſten, trüben, ſorgenumdüſterten Abſchnitt ſeiner Laufbahn überwunden hatte.

Die große Medaille gab ihrem Beſitzer das Recht auf ein dreijähriges Reiſeſtipendium. Thorwaldſen war im Innern herzlich froh, daß das Stipendium augenblicklich nicht erledigt war. Er fing an, ſich in ſeinen Verhältniſſen wohl zu fühlen. Ruhig, ohne viele Worte darüber zu machen, zeichnete und modellirte er für die Arbeitszwecke ſeines Vaters, was nothwendig war, und legte unermüdlich Hand an, wo es bei der Ausführung fehlte. Die Gallionbilder kamen jetzt wirklich in Ruf und manche Beſtellung ging von auswärtigen Werften ein. Thorwaldſen portraitirte fleißig, gab Unterricht im Zeichnen und modellirte, meiſt nach eigenen Entwürfen, für ſeine Uebung.

Abildgaard ſorgte ſeinerſeits für Arbeiten, welche verhältnißmäßig gut bezahlt wurden. Das Schloß in Kopenhagen brannte nieder und die Paläſte der Amalienburg mußten für den Aufenthalt der königlichen Familie eingerichtet werden. Als Abildgaard den Auftrag erhielt, die Decorationen zu leiten, beſchäftigte er Thorwaldſen mit Modelliren, nicht allein von Ornamenten, ſondern von Basreliefs und Statuen. Die Compoſition von zwei Basreliefs: Jahreszeiten und Tageszeiten, lieferte Abildgaard; vier weibliche Statuen ſcheint Thorwaldſen ſelbſt entworfen zu haben. Dieſe Statuen wurden nicht erſt in Thon modellirt, ſondern, weil die Zeit drängte, gleich mit Stuck und weichem Stein gemauert. Der Bildhauer Sergell ſah dem jungen, ämſig arbeitenden Künſtler verwundert zu. „Wie machen Sie es nur, alla prima ſolche wohlgeformte Figuren zu Stande

zu bringen?" fragte Sergell. — Ich mache es mit diesem hier, antwortete Thorwaldsen und zeigte sein Stoßeisen.

Abildgaard hatte früher den Künstler zu einem Briefe an die Akademie förmlich gepreßt; — es galt ein Ansuchen um eine, hoffnungsvollen Zöglingen der Akademie ausgesetzte Jahresbeihülfe von 100 Thalern. Mit dem Briefe in der Hand ward es Abildgaard nicht schwer, Thorwaldsen diese Summe zu verschaffen. Als das Jahr abgelaufen und Thorwaldsens Basrelief, Numa Pompilius und Egeria, vollendet war, drang Abildgaard darauf, daß Thorwaldsen sein Gesuch wiederhole und durch Einsendung seiner schönen Arbeiten unterstütze. Er erhielt nicht allein die Unterstützung auf ein ferneres Jahr, sondern die Akademie gab auch die Zusage, daß Thorwaldsen im nächsten Jahr das zur Erledigung gelangende Reisestipendium erhalten solle.

Nachdem der Künstler mehrere treffliche Portraitbüsten, unter andern die des Ministers von Bernstorff, gefertigt hatte, kam endlich der Tag, wo ihm das Reisestipendium von jährlich 400 Thalern auf die Dauer von drei Jahren überwiesen ward. In dem „Reise-Instrux" waren die gewöhnlichen Bedingungen aufgeführt, daß der Künstler sich nach Italien begebe, um namentlich in Rom seinen Studien obzuliegen, alle sechs Monate der Akademie über seinen Aufenthaltsort und seine Studien Berichte und nach zwei Jahren eine Probe seiner Fortschritte einsende. Der Reise-Instrux ist vom 23. August 1796 datirt.

Am 29. August bereits riß sich Thorwaldsen von der, vor Schmerz über die Trennung fast wahnsinnigen, Mutter los und ging an Bord der dänischen Fregatte Thetis. Nach einer stürmischen Fahrt, nach einem Anlaufen in Malaga und Algier, nach der maltesischen Quarantäne kam die Thetis nach Tripolis, dann wieder nach La Valetta. Da der Capitän Fisker durchaus nicht dafür stehen konnte, ob die Fregatte sich der italienischen Küste nähern dürfe, so ward Thorwaldsen dem Patron eines Spironaro, d. i. eines Küstenfahrzeuges übergeben, der ihn, sammt seinem treuen Hunde, glücklich nach Palermo brachte.

Es ist von Interesse, zu erfahren, daß der Fregattencapitain der festen Ueberzeugung war, es sei unverantwortlich, einen jungen Menschen gleich Thorwaldsen auf Reisen zu senden. „Wir haben alle Thorwaldsen sehr lieb, schreibt Capitän Fisker; aber er ist ein fauler Hund. Wie es ihm ergehen wird, mag der Himmel wissen. Er verschläft den ganzen Vormittag, spielt mit seinem Hunde, sorgt um weiter nichts, als daß er

Leckereien bekommt. Er ist so grundfaul, daß er nicht selbst hat schreiben mögen; auch hat er an Bord nicht ein Wort einer fremden Sprache erlernen wollen." Während für ihn, wie für ein hülfloses Kind, alle Sorgfalt aufgewandt wurde, damit er sammt seinem Hunde richtig in Rom

Ganymed, vom Adler emporgetragen. Nach Thorwaldsen

„abgeliefert werde", war Thorwaldsen voll Seelenruhe und Gemächlichkeit. Seine Aufzeichnungen aus dieser Zeit, die er jedoch nicht fortsetzte, sind nach Stil und Gedankengang ganz kindlicher Art.

Als Thorwaldsen in Rom ankam und sich mit einem Empfehlungsschreiben des Bischofs Münter dem berühmten Archäologen Georg Zoëga

vorstellte, war dieser erstaunt, daß die Kopenhagener Akademie solche „rohe Leute, unwissend in Allem, was außerhalb der Kunst liege", nach Italien schicke. „Ohne ein Wort Französisch oder Italienisch zu wissen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, fügte Zoëga in einem Briefe an Münter bei, wie ist es möglich, daß ein Künstler in Rom mit Nutzen studire? Der Künstler braucht kein Gelehrter zu sein — dies ist sogar nicht zu wünschen; aber eine Art dunklen Begriffs muß er doch wenigstens von den Namen und von der Bedeutung der Dinge haben, die er sieht."

Ganymed, den Adler tränkend. Nach Thorwaldsen.

Zoëga, welcher sich darüber beklagte, daß er bei jeder Unterredung mit Thorwaldsen stets beim Abc anfangen müsse, sah jedoch sehr bald, daß Thorwaldsen ein künstlerischer Genius sei, der, selbst mit nackter Hand fechtend, allenthalben siegreich sein müsse. Thorwaldsen bedurfte lange Zeit, um in die Gedanken Anderer einzugehen, und von einem Urtheile über Kunstprincipien — welche eben damals in der Literatur wie in der geselligen Unterhaltung leidenschaftlich verhandelt wurden — war bei ihm keine Rede. Hatte er aber auf seine Weise den Sinn eines streitigen Punktes begriffen, dann konnte er auf der Stelle durch eine Skizze mit Bleistift die Frage durch die concrete Gestaltung entscheiden. Dieser un-

wiſſende Jüngling war ein Orakel im buchſtäblichen Sinne*). Er irrte ſich nie, wenn von plaſtiſcher Kunſt die Rede war und das Sonderbare war, daß Dasjenige, was er als Urtheil oder Compoſition gab, ihm nicht die geringſte Anſtrengung koſtete. Zoëga entwarf für ihn einen Studienplan, den Thorwaldſen einen Monat lang in der Taſche trug, ohne ihn nur zu leſen. Es war eines Abends ſpät, als Zoëga zu wiſſen wünſchte, wie weit Thorwaldſen mit der Muſterung der Antiken in der vorgeſchriebenen Reihenfolge gediehen ſei. Zoëga hatte die Koloſſe in ſeiner Ordnung zuletzt aufgeführt. Bereits ſehr von Schläfrigkeit angefochten, nahm Thorwaldſen das Papier hervor und las den Schluß der Aufzeichnung, wo die Koloſſe auf Monte Cavallo figurirten. Er zog, während Zoëga ſich in Vorwürfen erging, ſein Glas Wein näher zu ſich heran, tauchte ein apfelgroßes Stück Brod hinein und formte gähnend den Kopf des Pollux, den er auf die Spitze eines Meſſers ſteckte und Zoëga präſentirte. Die Büſte desjenigen der Dioſkuren, welcher Thorwaldſen am meiſten intereſſirte, war gradezu wundervoll und von dieſer Zeit an nahm Zoëga einen weniger an einen Mentor erinnernden Ton gegen den Jüngling an.

Das Fieber, von welchem Thorwaldſen, gleich den meiſten Fremden, in Rom nicht verſchont bleiben ſollte, ſowie das Ausbleiben der Briefe aus der Heimat verſenkte den Künſtler in der erſten Zeit in eine trübe Stimmung. Er ſcheint indeß von Heimweh, ſo wie von der Sehnſucht nach der in Kopenhagen zurückgelaſſenen Geliebten nicht lange geplagt worden zu ſein. Die heitere, innere Ruhe war ſein Lebenselement. Er hatte ſein Atelier an der Ecke der Strada Babuina, unweit des Theaters d'Alibert, aufgeſchlagen. Hier, in denſelben Räumen, wo John Flaxman gearbeitet hatte, modellirte Thorwaldſen, ſeinen Hund neben ſich, mit ſtillem Fleiße. Die Polluxbüſte ward in halber Größe gefertigt und außerdem machte er Studien an anderen Büſten antiker Figuren. Manche eigene Arbeit vernichtete er wieder, um dem ewigen Predigen Zoëga's zu entgehen, ſo eine Pallas, deren verſchobenes Gewand der Archäolog als für eine Hetäre, nicht aber für eine Jungfrau und Matrone, geſchweige denn für eine Göttin zuläſſig bezeichnet hatte.

Eine kleine, zwei Fuß hohe Gruppe, Baechus und Ariadne, ward im Jahre 1798 modellirt und mit einer Marmorbüſte — einem Portrait des Etatsrath Rothe — ſo wie mit einer Copie eines Baechuskopfes unter

*) Aeußerung des Freiherrn von Reden.

Abildgaards Adresse nach Kopenhagen gesandt. Die Büste Rothe's und den Bacchuskopf behielt Abildgaard selbst und Thorwaldsens Mutter verstarb, ohne nur einen Pfennig von den 62 Thalern erhalten zu haben, welche für Tyge Rothe's Büste erhofft worden waren. Diese 62 Thaler sollten für die Fracht von Livorno nach Kopenhagen aufgewandt worden sein.

Eben so schlimm war der Umstand, „daß bei der Akademie keine Thorwaldsensche Arbeit in Marmor vorgezeigt worden war." Dies war unstreitig die Ursache, weshalb bei der Ausstellung der Akademie im Jahre 1800 die Gruppe Bacchus und Ariadne stillschweigend ausgeschlossen wurde. Erst durch das Schreiben der Akademie erfuhr Thorwaldsen, daß die Bacchusgruppe von der Akademie mit Vergnügen empfangen worden, daß eine Marmorarbeit aber nicht zur Vorlage gekommen sei. Auch Abildgaard schrieb von den „guten Gründen", weshalb die Portraitbüste und der Bacchuskopf nicht der Akademie vorgezeigt wurde und fügte hinzu, daß beide Arbeiten seine — des Herrn Justizraths — Stube schmückten, so wie, daß er auch die Bacchusgruppe, nachdem sie ihren Zweck erfüllt, sich angeeignet habe.

Thorwaldsen läßt darum keine Mißstimmung über das Benehmen Abildgaards merken. Ja, er sendet ebenfalls an ihn die Copie der Pollux-Figur, in Gyps und in halber Größe und die Büste Bernstorffs, kolossal in Marmor gearbeitet. Dieser zweiten Sendung ging es durchaus nicht besser, als der ersten. Abildgaard hatte angefangen, seinen Schüler auszunutzen. Später fanden sich auch noch andere Gönner, welche den Künstler, um das Wort zu gebrauchen, ausplünderten, die für sein Genie schwärmten, ihm alle möglichen Aufmerksamkeiten erwiesen, um vor allen Dingen für den geringsten Preis oder ganz umsonst Arbeiten von seiner Meisterhand zu erhalten. Diese Kunststücke seiner vornehmen Freunde scheinen von Thorwaldsen selten durchschaut worden zu sein. Er, welcher in seinem Atelier wegen einer vergeudeten Handvoll Thons in mächtigen Zorn gerathen konnte, verschleuderte an seine gönnerhaften Schmeichler viele tausend Scudi. „Man wußte übrigens in diesem Punkte nie, wie man mit Thorwaldsen dran war", sagte der Freiherr von Reden*), der übrigens selbst dem Künstler für das auf Subscription entstandene Denkmal des Cardinals Consalvi umsonst ein Basrelief abpreßte. Thorwaldsen zeigte der Denkmals-Commission, daß er unerbittlich sei, wenn er seinen Kopf

*) Mündliche Mittheilung.

auffetze, lieferte aber dennoch das Basrelief als Geſchenk, worauf er von dem Präſes der Commiſſion einen Ehrenpokal erhielt. „Thorwaldſen", ſagte F. von Reden, „war eben ſo ſchwer, wie das Innere eines Granitblockes, zu ſondiren. Er gab überraſchende Beweiſe von Scharfſichtigkeit und konnte durch ein lakoniſches Wort den Beweis führen, daß er die Leute völlig überſehe, die ihn zu überſehen meinten. Er lachte ſtill für ſich mit ſchelmiſchem Blicke, wenn Jemand bei ihm ſeinen Vortheil ſuchte, und ihm einreden wollte, daß es ſich blos um des Künſtlers Vortheil handle." Es läßt ſich daher nicht gut beſtimmen, ob ſich Thorwaldſen von ſeinen hochgeſtellten Freunden aus Gutmüthigkeit oder, weil er zum Widerſtande gegen ihre Manövers zu träge war, ſo oft benutzen ließ; oder ob er ſie, in ſchelmiſchem Schweigen völlig klar ſehend, gewähren ließ, da dieſe Leute die Eigenſchaft hatten, ihm immerfort die Canäle für neue Beſtellungen offen zu erhalten. Man wußte nicht, das iſt der Schluß, wie der Anfang, wie man mit Thorwaldſen dran war.

Bachus. Nach Thorwaldſen.

In Rom brandeten die Wogen des politiſchen und kriegeriſchen Lebens. Der Störungen waren zu viele, als daß Thorwaldſen nicht hätte lebhaft wünſchen ſollen, Rom auch in ruhigeren Zeitläuften für ſeine Studien auszunutzen. Außerdem aber war der Künſtler in Rom durch die angenehmſten geſelligen Verhältniſſe bereits vollſtändig gefeſſelt.

Thorwaldſens erſter Freund in Rom war der Maler Asmus Jakob Carſtens, welcher mit ſeinem ſcharfen Blicke, ſeinem — einem Götterſpruche gleichenden — Urtheile Thorwaldſen als Denjenigen bezeichnete, der den Augiasſtall der Kunſt in Rom zuſammenſchlagen und einen griechiſchen Tempel reinſten Stils an deſſen Stelle errichten könne. Carſtens war ſchon kränkelnd, als Thorwaldſen in Rom ankam. Aber nie war

Carstens klarer in seinen Urtheilen über die Wiedergeburt der Kunst durch die Nordländer, über das Treiben der „italienischen Polichinells" gewesen, als kurz vor seinem Ende. Dazu kam noch ein sarkastischer Zug — einschneidende Ironie über das eigene Geschick, die Bühne des Lebens verlassen zu müssen, nachdem die sichere Hoffnung erschienen war, daß sein gewaltiges Ringen in der ganzen gebildeten Welt mit dem Lorbeer gekrönt werde. Das Fest hatte begonnen, die Gäste traten in die Hallen des Kunsttempels — der Held, welcher mit gewaffneter Hand die Pforten sprengte, sank dem Tode entgegen. Carstens, so oft und schwer mißverstanden, fand in Thorwaldsen einen Freund, der alle Carstensschen Kunstideen mit der unwiderstehlichen Kraft eines olympischen Gottes zur Gestaltung bringen konnte. Verstand Thorwaldsen, seiner innern Organisation nach, die Antike instinktmäßig, so darf der Dolmetscher Carstens, welcher zeichnete, anstatt gleich Zoëga zu dociren, dennoch nicht gering, hinsichtlich der Ausbildung Thorwaldsenscher Kraft, angeschlagen werden. Ein zweiter Freund war Fernow, welcher auf dem Felde der Literatur der Kunst der neuesten Zeit tapfer die Bahn brechen half, — ein klarer, gründlicher Geist, von großer Anmuth in Schrift und Rede, aber unerbittlich allem Niedern gegenüber, zu welcher Kategorie er auch die meisten der Arbeiten Canova's rechnete. Karl Bassi, ein Architekt aus Schweden, Brown, ein Norweger, Domenico Cardelli, ein Italiener, die deutschen Maler Joseph Koch und Reinhart gehörten ebenfalls zu den intimeren Bekannten Thorwaldsens. Das Haus Zoëga's und dasjenige des Malers Labruzzi war der Sammelplatz dieser jungen Künstler und ihrer anderweiten Bekannten.

Auf der Villa Zoëga's in Genzano, wo die Abende in geselliger Weise unter Musik, Tanz und Spielen hingebracht wurden, während über der Roma die Aria cattiva brütete, hatte Thorwaldsen die Cameriera der Frau Zoëga — Anna Maria Magnani — näher kennen gelernt und die Leidenschaft, welche den Nordländer erfaßte, war, mit der Empfindung für seine Geliebte in Dänemark verglichen, das Feuer eines Vulcans, gegen welches dasjenige eines Nordlichtes gehalten wird.

Thorwaldsen, welcher Abildgaards Fürsprache sicher war, ersuchte die Akademie in Kopenhagen, ihm die Pension auf weitere zwei Jahre zu bewilligen. Dies ward bereitwillig zugestanden. Er schickte eine Friedensgöttin, auf dem Erdball sitzend, mit dem Caduceo in der Hand und mit Kriegsgeräth unter den Füßen, als Probe seiner Fortschritte ein und fügte zwei nach der Antike copirte Marmorbüsten — Cicero's und Agrippa's —

bei. Er zeigte zugleich an, daß er eine Marmorbüſte von Rafael (für Abildgaard) arbeite und den Jaſon, eine nackte Figur, modellire, wie er, das goldene Vließ über dem linken Arme tragend, mit der Rechten den Speer haltend, im Begriff iſt, als Sieger zurückzukehren.

Der Künſtler hatte an der Piazza Barberina auf der Via felice eine Wohnung bei der berühmt gewordenen Padrona di casa, Urſula, bezogen. Joſeph Koch wohnte hier ebenfalls.

Es war ein heiliges Band zwiſchen Thorwaldſen und Joſeph Koch. Sie waren die Einzigen, denen der ſterbende Carſtens das Banner ſeiner Hoffnungen in die Hände gegeben hatte. „Werdet Ihr," hatte Carſtens geſagt, „was Ihr werden könnt: ſo habe ich nicht umſonſt gelebt. Werdet Ihr nichts, oder Manieriſten, ſo liege ich als Narr in der Erde." Beide hatten den Nachlaß Carſtens' zur Ordnung und Aufbewahrung empfangen. Ihnen war der Auftrag geworden, alles Benutzbare von den Skizzen und Compoſitionen auszuführen. Vieles ward von den Freunden copirt, und man darf ſagen, daß unter den Gebilden Thorwaldſens manche von Carſtens gedachte Geſtalt zu finden iſt. Doch ſoll das Thorwaldſen zur Ehre und nicht zum Nachtheil geſagt ſein; denn wer ſo reich an Erfindung iſt, wie Thorwaldſen, bringt ein Opfer, wenn er fremde Ideen adoptirt.

Während Thorwaldſen am Jaſon rüſtig arbeitete, wurden die öffentlichen Verhältniſſe in Rom immer drückender. Es brach eine maßloſe Theuerung ein. Die Familienväter flüchteten die zum goldhungrigen Raubthier gewordene Roma und nur Derjenige der fremden Gäſte, welcher nicht ausweichen konnte, blieb in der bedrängten Stadt. „Der Achilleus, welcher die gefallene Amazonenkönigin Penthesileia aufhebt," ward von Thorwaldſen modellirt; vielleicht entſtand auch die Gruppe „Mars und Venus." Außerdem ſollte die „Büſtenfabrication" Thorwaldſens Geldmitteln aufhelfen. Die Büſten, Copien, welche für Dänemark beſtimmt waren, traf das Loos, in die Hände der Gläubiger des Handlungshauſes zu fallen, das mit der Spedition betraut worden war. Das Concursverfahren war erſt im Jahre 1802 abgewickelt und nun nahm die däniſche Fregatte Triton die Sendung an Bord.

Der inzwiſchen vollendete Jaſon hatte dem Künſtler ſchwere Sorgen gemacht. Das Modell ward lange feucht gehalten, um nicht zuſammen zu fallen; aber der Held konnte keine Beſtellung, ſelbſt nicht einmal für die Abformung in Gyps, erringen. Thorwaldſen mußte Statuetten und kleinere Büſten modelliren, um leben zu können. Als er eines Morgens in ſein

Atelier kam, ging er auf ſeinen Jaſon los: „Was machſt Du hier? Siehſt Du nicht, daß Kerle wie Du, überflüſſig ſind?“ rief er erbittert, und ſofort folgten einige Hammerſchläge, welche das Modell in Trümmer warfen.

Thorwaldſen war genöthigt, auf ſeine Abreiſe aus der verödeten Roma zu denken. Er zeigte ſeinen Entſchluß der Akademie an und ſchrieb an Abildgaard. Es waren Thorwaldſen von dem für die Rückreiſe beſtimmten Betrage des Stipendiums, aus Urſachen, die vielleicht nur Abildgaard wußte, 87 Thaler abgezogen worden. Auch Thorwaldſens Aeltern empfingen nach langer Zeit einmal einen Brief, in welchem Thorwaldſen die frohe Zeit ſeiner Ankunft in Kopenhagen ankündigt.

Das Geſchick fügte es jedoch anders. Thorwaldſen ſah, daß er, nachdem er ſeine Schulden bezahlt hatte, kaum noch mit einigen Thalern ſeinen Einzug in Kopenhagen halten können würde. Zoëga aber war durch Thorwaldſens Entſchluß, Rom zu verlaſſen, auf den Gedanken gekommen, nach Dänemark zu reiſen, um über mehre wichtige Angelegenheiten bei der Regierung perſönlich anzufragen. Es ward Thorwaldſen vorgeſchlagen, ſich ſeinem gelehrten Freunde anzuſchließen, der die Reiſekoſten für ihn zu beſtreiten verſprach — und ſo verſchob Thorwaldſen die Abreiſe von Rom bis zum nächſten Jahre.

Es war noch ein halbes Jahr bis zum Verlaſſen Roms. Vielleicht fügte es das Schickſal, daß Thorwaldſen, verſehen mit dem Gypsabguſſe eines großartigen Werks, in Kopenhagen erſcheinen konnte. Der Meiſter beſann ſich kurz und überraſchte ſeine Freunde mit der Nachricht, daß der Thonblock für eine Koloſſalſtatue des Jaſon in ſeinem Atelier vorgerichtet ſei.

Um die Stimung des Künſtlers zu heben, diente beſonders ein Brief Abildgaards. Die Akademie hatte das Stipendium für das ſechste Jahr mit 400 Thalern angewieſen. Jetzt war Thorwaldſen für die nächſte Zeit wenigſtens geſichert. Schon im Anfange des Jahres 1803 war das Jaſonmodell vollendet.

Die Wirkung dieſes Standbildes, welches eher den ſchönen Zeiten helleniſcher Kunſt, als der Periode Canova's anzugehören ſchien, war eine ungeheure. Thorwaldſen feierte einen, auch von keiner Seite her beſtrittenen, Triumph. In der, auch als Dichterin nicht unbekannt gebliebenen, Frau Friederike Brun aus Kopenhagen, fand der Künſtler eine begeiſterte Verehrerin ſeiner Muſe, und dieſe Frau war es, welche das Geld vorſtreckte, den Jaſon in Gyps abformen zu laſſen. Das Thonmodell jedoch

blieb unangetaſtet im Atelier ſtehen, bis ſich plötzlich das Schickſal dieſes Werkes und damit auch dasjenige Thorwaldſens entſchied.

Zwei Monate lang war der Jaſon ausgeſtellt und bewundert worden — aber eine Beſtellung auf die Ausführung in Marmor wollte ſich nicht zeigen. Zoëga hatte ſeinen Reiſeplan aufgeben müſſen und Thorwaldſen mußte, um ſeine Baarſchaft nicht völlig dahinſchmelzen zu ſehen, ſich entſchließen, ſo bald wie möglich ſich von Rom zu entfernen. Es hatte ſich ein Reiſegefährte — zur Verminderung der Koſten — gefunden: der Bildhauer Hagemann aus Preußen. Der Vetturino war gemiethet und der Wagen rollte vor die Wohnung Thorwaldſens. Endlich kam Hagemann in athemloſer Haſt mit der Nachricht: ſein Paß ſei noch nicht in der Ordnung und könne erſt am andern Morgen erlangt werden.

Keine Stunde nach dieſem unangenehmen Intermezzo kam ein Lohndiener mit einem Herrn aus England, welcher den Jaſon zu ſehen wünſchte. Thorwaldſen ſelbſt empfing den Fremden — es war der Banquier Sir Thomas Hope. Hope nahm genaue Kenntniß von den im Atelier vorhandenen Proben der Thätigkeit des Künſtlers — erſt dann wandte ſich der Engländer der Jaſonſtatue zu, welche er lange „gleich einem Falken umkreiſte.“

— Was koſtet die Statue in Marmor? fragte Hope.

Thorwaldſen ſah bei dieſer Frage, die ihm mit erſchreckender Gewalt das Blut in das Geſicht trieb, Sonnen und Sterne in der Luft tanzen.*) Es waren die Geſtirne ſeines Glückes. Der Künſtler forderte feſten Tones 600 Zecchinen, und Hope, welcher bemerkte, daß dieſer Preis ſehr niedrig ſei, erklärte aus freien Stücken, daß er nach Ablieferung der fertigen Arbeit noch 200 Zecchinen extra zahlen werde. Der Contract — der erſte, welchem ſo viele andere folgen ſollten — ward abgeſchloſſen und bereits am 23. März 1803 konnte Thorwaldſen die erſte Zahlung auf Jaſon, 330 römiſche Thaler, auf ſeinem Tiſche ausbreiten.

Von der Reiſe mit Hagemann nach dem Norden war keine Rede mehr. Anſtatt wie ein armer, der Gnade der Akademie noch immer anheimgegebener, Stipendiat nach Kopenhagen zurückzukehren, richtete ſich Thorwaldſen auf, um ſeine Periode als Jungmeiſter in Rom zu beginnen.

Von der Beſtellung des Jaſon datirt zwar Thorwalſens Weltruhm; dennoch war dieſer Erfolg keineswegs ein ſolcher, um den Vermögensver-

*) F. v. Reden.

hältniſſen Thorwaldſens aufzuhelfen. Der Marmorblock für den Jaſon koſtete nicht weniger als 650 Scudi und 1320 Scudi hatte Thorwaldſen

Guttenbergs Standbild in Mainz. Nach Thorwaldſens Modell.

im Ganzen für die fertige Statue — außer der Gratification — zu erhalten. Um freier arbeiten und ſich gehörig einrichten zu können, gebrauchte

der Künstler das von Hope gezahlte Geld und mußte den Marmorblock schuldig bleiben.

Von Dänemark war kein Thaler eingegangen. Mehrere der Marmorarbeiten waren durch die Lagerung im Zollpackhause durch Rostflecken entstellt und so wenig wie die Mutter das Honorar für Tyge Rothes Büste empfing, konnte der Vater das Geld für Bernstorff's Büste erhalten. Von dem Vater ging ein Schreiben mit bittern Klagen ein, daß der Sohn sein Versprechen gebrochen habe und nicht in Kopenhagen erschienen sei. Der alte Mann, welcher endlich die glücklichen Tage, nach denen er sich zeitlebens vergebens gesehnt, angebrochen glaubte, fiel auf immer der Hoffnungslosigkeit anheim.

Um das Gemüth des Künstlers noch tiefer herabzustimmen, traten die ehelichen Zerwürfnisse seiner Geliebten ein, die sich an einen Herrn von Uhden verheirathet hatte und mit ihrem Gemal nach Florenz gezogen war. Thorwaldsen hatte der Geliebten das Versprechen gegeben, für sie Sorge zu tragen, falls die von ihr eingegangene Ehe nicht zum Glücke ausschlagen sollte. Das Ungewitter war wirklich ausgebrochen und Thorwaldsen, welcher nicht die Kraft besaß, sich von Anna Maria loszureißen, gerieth in ein wahres Irrsal von Widerwärtigkeiten. Sein Verhältniß zu jener Dame ward durch ihre Hülflosigkeit fester denn je geknüpft und zieht sich von jetzt an wie ein dunkler Faden durch das Leben des Künstlers.

In Schwermuth versinkend und endlich einem schleichend-fieberhaften Zustande anheim fallend, der einen immer drohenderen Charakter annahm, hatte Thorwaldsen nur den einen Wunsch, Rom zu entfliehen. Aber der Aufenthalt in Albano brachte keine Besserung. Als er nach der Via felice zurückkehrte, machte er die Bekanntschaft des damaligen dänischen Gesandten am Hofe von Neapel, Barons von Schubart, welcher Nachrichten von einem akademischen Freunde Thorwaldsens, dem Architekt Charles Stanley brachte, der in Rom sterbenskrank darnieder lag.

Schubart war ein gutmüthiger, aber leichtfertiger Mann, leidenschaftlich für Kunstwerke eingenommen, besonders wenn er sich dieselben auf billige Weise verschaffen konnte. Der Baron bot die ihm im hohen Grade zu Gebote stehende Liebenswürdigkeit auf, um Thorwaldsen eng an sich zu ketten, und in der That war der Diplomat von Thorwaldsen — auch wenn dieser es ernstlich gewollt hätte — nicht wieder abzuschütteln.

Das erste wirkliche Verdienst um Thorwaldsen erwarb sich Schubart dadurch, daß er den Künstler bei seinen zahlreichen vornehmen Bekannten

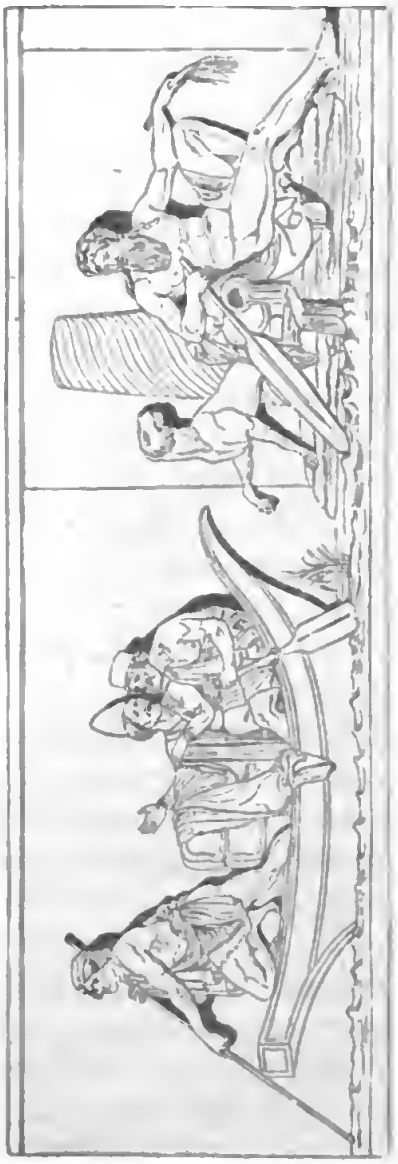
einführte. Thorwaldsen lernte den Baron Wilhelm von Humboldt und dessen Familie kennen, fand Aufnahme bei dem Grafen Adam Moltke, bei der Fürstin Galiczin, dem Grafen Woronzow und ward der viel vermögenden Gräfin Charlotte von Schimmelmann, der Schwester Schubarts, auf's Wärmste empfohlen. Der Bekanntschaft mit diesen Personen folgten sofort Bestellungen auf Portraitbüsten. Schubart selbst hatte sich gleich die Anwartschaft auf die Büste Bernstorff's gesichert. Thorwaldsen war damals so arm geworden, daß Schubart ihm ein Darlehen von 60 Scudi anbieten konnte, welches „als eine Abschlagszahlung auf die genannte Büste" betrachtet werden sollte.

Thorwaldsens Alexanderzug. a. Am Ufer des Tigris.

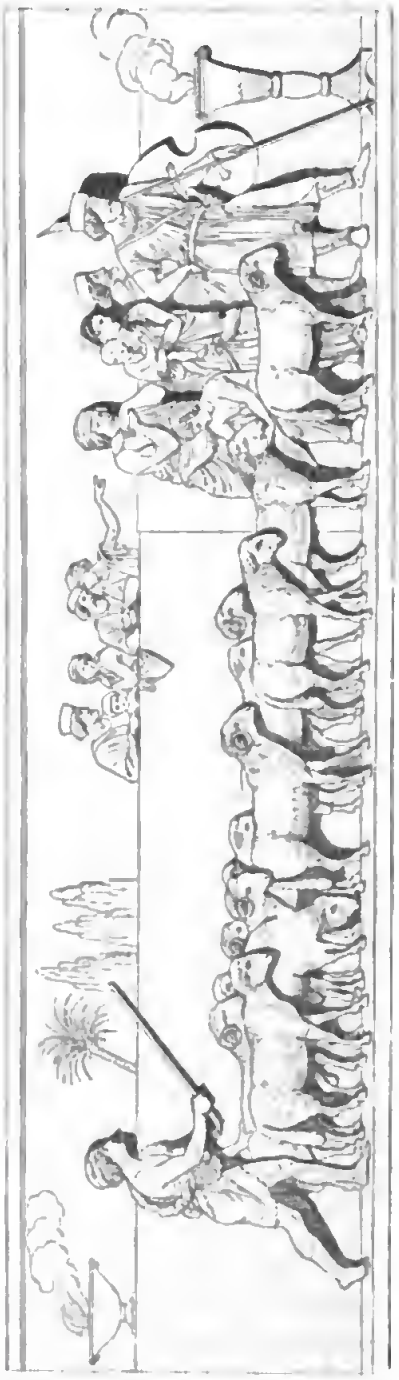
Größer noch war das Verdienst der Baronin Schubart um Thorwaldsen, denn ihrer liebevollen Sorge verdankte er seine Genesung, ja sein Leben. Die Dame sah ein, daß es nicht genug sei, den Künstler zu unterstützen, ihm Aufträge zuzuweisen, sondern daß er „bessere Nahrung haben müsse, als ihm bisher zu Gebote gestanden habe." Es sei nöthig, daß ihm Zerstreuungen geboten würden, um seine Melancholie zu brechen.

Nachdem Thorwaldsen in Neapel seinen Freund Stanley besucht und eine Reise nach Florenz gemacht hatte, wo er zum Professor der Akademie ernannt wurde, gab er endlich den Vorstellungen des Baron Schubarts nach und ging nach dem ländlichen Aufenthaltsorte dieser Familie, nach Montenero, wo ihm ein reizendes Arbeitszimmer eingerichtet worden war. Schubart, in solchen Fällen unermüdlich, hatte die Gegend zu Fuß und zu Pferde durchstreift und war so glücklich gewesen, einen für plastische Zwecke

vortrefflichen Thon aufzufinden. Die Nähe von Livorno lud zu Seebädern ein, und es währte, wie die Baronin vorausgeſagt hatte, nicht lange, bis



Der Tigris. Ueberſetzende Kaufleute. Thorwaldſens Alexanderzug. b.



Bewohner Babylons, hinter und vor der Stadtmauer die Ankunft des Königs erwartend. Thorwaldſens Alexanderzug. c.

Thorwaldſen, neu gekräftigt, ſeiner körperlichen Leiden und ſeiner Schwermuth ledig, ſich mit voller Luſt auf die Arbeit werfen konnte.

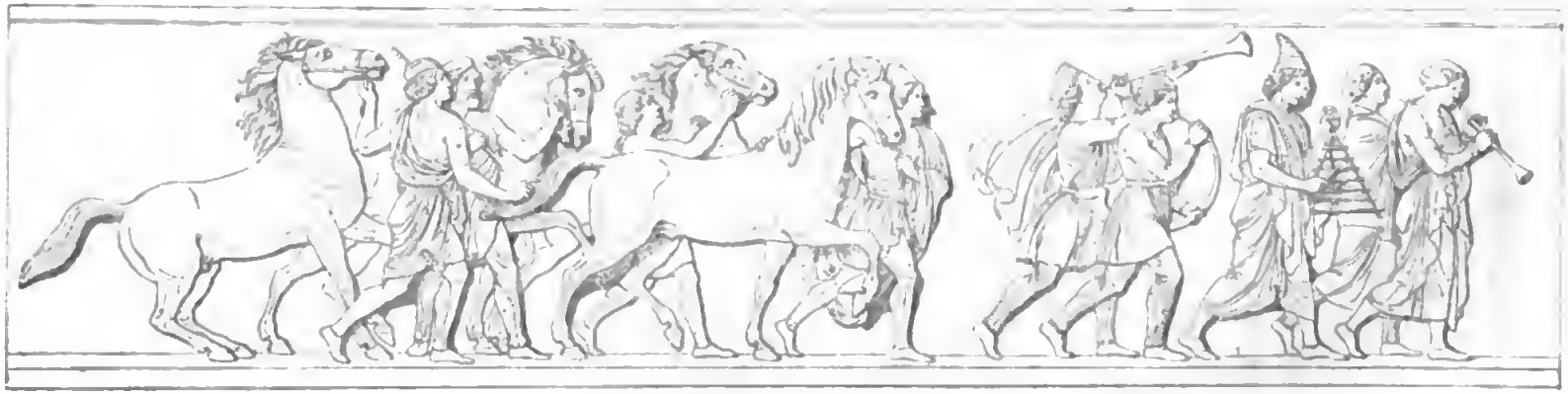
Magier.

Zug der Jünglinge, welche Löwen, Tiger und Pferde als Tribut darbringen.

Thorwaldsens Alexanderzug. d.

Fortsetzung des Zugs der Jünglinge.

Musikantengruppe.



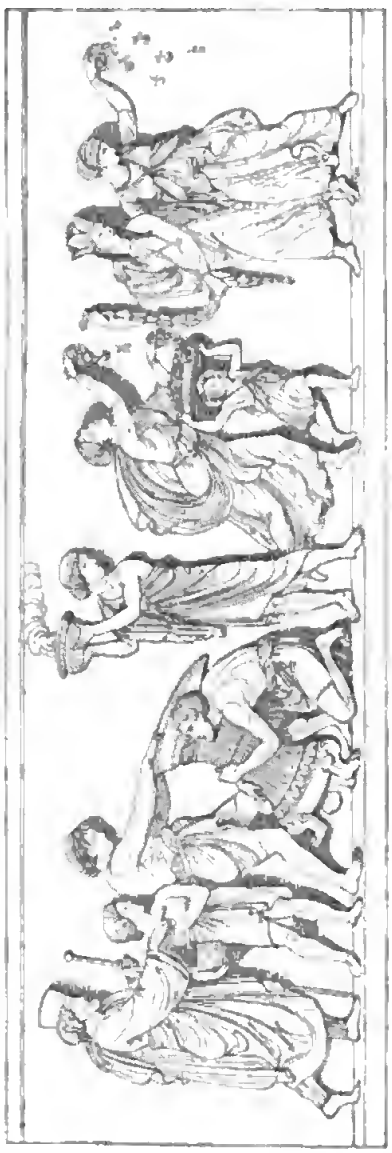
Thorwaldsens Alexanderzug. e.

Die erste Arbeit auf Montenero war eine kolossale Portraitbüste Schubarts. Der eitle Mann schwamm in Entzücken. „Jetzt erst hat man das klare Gefühl, daß man Etwas in der Welt bedeutet!“ rief er. Und hieran reihten sich Erwägungen, ob er, als Vertreter eines Monarchen in seinen Briefen das „Je“ und „Moi“, „Mon“ und „Mien“ mit großen Anfangsbuchstaben schreiben solle, oder nicht. Um Thorwaldsens Stimmung zu erheitern, diente auch der Beschluß der dänischen Akademie, daß ihm, der von der Unterstützung einen so trefflichen Gebrauch gemacht habe, abermals 400 Thaler Stipendium bewilligt worden sei. Thorwaldsen sorgte, so gut er konnte, für seinen, nach dem Tode der Mutter ins Elend zurückgesunkenen Vater, und nun lag das Leben frei und heiter vor dem jungen Manne und harrte nur noch seiner ferneren Thaten.

Es liegt außerhalb der Grenzen dieser Skizze, Thorwaldsen von Jahr zu Jahr bei seiner ins Massenhafte gehenden Production zu folgen. Eine Bestellung folgt der andern; die Contracte und Verhandlungen wegen zu liefernder Arbeiten reihen sich einförmig aneinander und das Leben des Künstlers geht völlig in seinen Arbeiten auf. Der früher so arme Kunstjünger ward durch Fleiß und Sparsamkeit allgemach zum reichen Manne. Thorwaldsens Leben aber erscheint an äußeren Begebenheiten eben so arm, als dasjenige Canova's. Er blieb unverheirathet und war, was seine Häuslichkeit betraf, ganz der Gnade oder Ungnade seiner Padrona anheimgegeben. Nur ein Mal scheint Thorwaldsen die Absicht gehegt zu haben, ein eheliches Bündniß zu schließen. Eine geistvolle Engländerin, Miß Frances Catherine Makenzie, war ihm näher getreten, und selbst die genaueren Freunde Thorwaldsens glaubten, daß eine Verlobung Statt gefunden habe. Thorwaldsen aber, unangenehm durch die Hyper-Empfindsamkeit und die ceremoniöse Umständlichkeit der gelehrten Dame berührt, ließ das Verhältniß fallen und fühlte sich glücklich, den „drohenden Schlingen Hymens“ gerade zu rechter Zeit entgangen zu sein. Er wandte sein an Wohlwollen und Liebe reiches Gemüth dann seiner adoptirten Tochter Elisa zu, deren Mutter Anna Maria Mägnani war.

Aus dem staunenswerthen Reichthum seiner Gebilde kann hier nur Weniges vorgeführt werden. Es würde unrichtig sein, wollte man bei Thorwaldsens Productionen eine Eintheilung in Vorzügliches, Gutes und Mißlungenes machen. Vom Augenpunkte des Hellenenthums aus erscheint Alles, was Thorwaldsen schuf, ebenmäßig vorzüglich. Wo Thorwaldsen uns heute ungenügend erscheint, da hinderte ihn eben der Hellenismus,

dem Gegenſtande beizukommen, wie wir ſolches bei einigen Portraitſtatuen bemerken. Uebrigens beſitzt Thorwaldſen die Eigenſchaft, welche wir nur noch bei einem einzigen modernen Künſtler, bei Rafael, in allen Werken wiederfinden, daß der Gedanke in der Form und dieſe ihrerſeits in der Idee ihr genaueſtes Maß findet. An ſich haben die ſämmtlichen Gebilde dieſer beiden Künſtler, ob klein oder groß im Raum, dieſelbe Vorzüglichkeit — wie die Werke der ſchaffenden Natur ſelbſt — und es iſt die Sache des Beſchauers, ob das eine Werk eine größere Wirkung auf ſeinen Geiſt und ſeine Empfindung macht, als das andere.



Der Schutzgeiſter des Paries, Weihrauch ſpendend. Blumenſtreuende Mädchen.

Thorwaldſens Alexanderzug. 1.

Das erſte Basrelief aus Thorwaldſens Meiſterperiode iſt der „Zornige Schmerz des Achilleus“. Patroklos überliefert die Briſeïs den beiden Herolden Agamemnons. Mit dieſem Werke war Thorwaldſen auf dem Felde des Basreliefs als erſter lebender Meiſter legitimirt. Canova mit ſeinen maleriſchen Basreliefs trat hier entſchieden als Beſiegter zurück. Als Gegenſtück formte der Künſtler „Priamos und Achilleus“. Die Eindrücke des Aufenthalts auf Monteuero ſpiegeln ſich in dem Basrelief: „Sommer und Herbſt“. In reinſter Weiſe erſchien die griechiſche Grazie in dem großen Basrelief: „Tanz der Muſen auf dem Helikon“. Eine ebenſo vollendete, durch ihre zarte Auffaſſung faſt rührende Anmuth zeigte ſich in der Gruppe von „Amor und Pſyche“. Amor umſchlingt die Geliebte, während ſie die von ihm empfangene Nektarſchale und damit das Symbol der Unſterblichkeit in der linken Hand hält. Die Statuen von „Bacchus“, „Apollo“, „Venus“ und „Ariadne“ folgten. Die Venus iſt von dieſen Statuen am berühm-

Mazäos mit einer Kinderschaar überbringt die Schlüssel der Stadt. Alexander, von der Siegesgöttin begleitet, wird von der Friedensgöttin empfangen.

Thorwaldsens Alexanderzug. g.

Herolde. Bukephalos. Kriegerisches Gefolge. Feldherren.

Thorwaldsens Alexanderzug. h.

Feldherr. Reiterſchaar.

Thorwaldſens Alexanderzug. i.

Reiterſchaar. Fußvolk.

Thorwaldſens Alexanderzug. k.

teſten geworden. Aus dieſem Modell in halber Größe ging ſpäter die lebensgroße Königin der Schönheit hervor, welche den Apfel in der Hand hält.

Den Ganymedes bildete Thorwaldſen zuerſt mit dem Adler zu deſſen Füßen. Dann folgte jene wundervolle Gruppe: „Ganymedes, auf das Knie niedergeſenkt, läßt den Vogel aus der Nektarſchale trinken“. Die letztere Gruppe hat in zahlloſen Copien die Reiſe um die Welt gemacht. Mit dem prachtvollen Taufſteine für die Brahn-Trolleborgerkirche betrat Thorwaldſen das Gebiet chriſtlicher Kunſt. Die Seiten des Taufſteines waren mit Basreliefs verſehen. Sie ſtellten die Taufe Chriſti, Maria mit dem Kinde und Johannes, Chriſtus mit den Kindlein und drei ſchwebende Engel dar. Die freiere Bewegung, die leichtere Anordnung der Draperie ab-

Elephant, mit Trophäen beladen. Ein Kriegsgefangener.

Thorwaldſens Alexanderzug. 1. (Schluß).

gerechnet, erinnern dieſe Basreliefs an Lorenzo Ghiberti, welcher den griechiſchen Styl mit der byzantiniſchen Darſtellungsweiſe verband. Es iſt etwas Thorwaldſen Fremdes in dieſen Basreliefs — denn Thorwaldſen wollte um keinen Preis gegen das „Herkömmliche“ verſtoßen.

Große Arbeiten brachte der Wiederbau des Chriſtiansborger Schloſſes und des von Bomben zerſchmetterten und verbrannten Kopenhagener Rathhauſes. Solon und Lykurgos waren für das Rathhaus beſtimmt; dazu kam noch ein rieſenhaftes Fronton im Basrelief: Zeus, Pallas Athene, Okeanos und Gäa. Vier runde Basreliefs für die Niſchen am Portal des Schloſſes wurden modellirt und in Marmor ausgeführt.

Im Jahre 1808 entſtand die koloſſale Statue des „Mars“, als Siegesbringer. Außerdem die prachtvolle „Adonisſtatue“, welche Ludwig von Bayern in Marmor beſtellte. Von dem Adonis ſagte Canova: Quest'

opera è bella e nobile e piena di sentimento. Im folgenden Jahre wurde das Basrelief: „Hektor, Paris und Helena" vollendet. Hektor fordert Paris auf, sich zu ermannen und der furchtbaren Gefahr gegenüber die Waffen zu ergreifen. An Ausdruck und charakteristischer Kraft ist dieses Werk eines der gepriesensten des Künstlers.

Mit dem „Amor als Löwenbändiger" trat Thorwaldsen in den Wettkampf mit der Antike selbst ein, da in der alten Kunst dieser Gegenstand bekanntlich öfter meisterhaft behandelt wurde. Dann wird „Amor und Psyche" nach der Erzählung des Apulejus dargestellt. Psyche ist, nach Eröffnung der verhängnißvollen Büchse, zu Boden gesunken und wird von dem Geliebten wieder ins Leben gerufen. Schelmisch-reizend ist „Amor, von einer Biene verwundet". Nochmals erscheint „Amor neben dem Mars", in einer Kolossalgruppe. Amor ist mit Rosen bekränzt und hält das Schlachtschwert des würgenden Gottes, während dieser sinnend die leichte, beschwingte Waffe Amors, den Pfeil, in der Rechten wiegt. Unter anderen Büsten modellirte Thorwaldsen auch seine eigene, in Kolossalgröße — Thorwaldsens Odinskopf mit den wolkigen Locken erschien jedoch seinen Freunden in der Natur bedeutsamer, als in der Büste.

In das Jahr 1811 fällt die großartigste Arbeit des Künstlers, der „Triumphzug Alexanders des Großen in Babylon". Ein Decret Napoleons hatte verfügt, den päpstlichen Sommerpalast auf Monteeavallo in prachtvollster Weise für die Aufnahme des französischen Kaisers vorzurichten. Der Architekt Stern machte Thorwaldsen den Vorschlag, für einen der Säle einen großen Fries zu modelliren, wenn gewiß versprochen werden könne, daß das Werk binnen drei Monaten in Gyps vollendet sei. — „Alexander der Große mag nach Babylon kommen," antwortete Thorwaldsen ohne sich einen Augenblick zu besinnen, „und in drei Monaten wird auch der Letzte seines Gefolges dort sein."

Den größten Triumph, welchen sich Thorwaldsen durch seine Kunst bereitete, hatte er in der That in der festgesetzten fast unglaublich kurzen Zeit errungen. Nach dem bei der spätern Ausführung und Wiederholung etwas veränderten Plane von Thorwaldsens eigener Hand war die Anordnung des Triumphzuges folgende: Der Tigris, welcher die Makedonier von der Stadt trennt, — am Ufer ein Fischer und ein Schiff; der Tigrisstrom, personificirt, mit einem Ruder und einer Korngarbe, einen Tiger zur Seite, im Hintergrunde eine Andeutung des Thurmes von Babylon; ein Schäfer, welcher dem Alexander Schafe zum Geschenke bringt; Leute,

welche auf der Stadtmauer und vor den Thoren der Stadt den Sieger erwarten; die Magier und Sterndeuter, welche den Alexander begrüßen wollen; Löwen, Panther und Pferde, Geſchenke für den Sieger; Bagophanes, Schatzmeiſter des Darios, welcher auf ſilbernen Altären Weihrauch verbrennen läßt; blumenſtreuende Mädchen; Mazäos, welcher mit

Amor mit dem Schmetterling.

Adonisſtatue.

Von Thorwaldſen.

den Kindern dem Alexander entgegenzieht, um ihm die Schlüſſel der Stadt zu übergeben; die Friedensgöttin, welche den Triumphwagen Alexanders aufhält; Alexander, auf einem Wagen, geführt von der Siegesgöttin; die Herolde; Alexanders Schlachtroß Bukephalos; die Feldherren; Gruppen von Reitern und Fußſoldaten; ein Elephant, mit Trophäen beladen, ſammt einem gefangenen Krieger; makedoniſche Soldaten, aus einem Palmenwalde hervorkommend. Dies waren urſprünglich alſo ſiebzehn Gruppen.

In der Eile, mit welcher das Modelliren und die Ablieferung der einzelnen Stücke des Werkes betrieben wurde, hatte Thorwaldſen keinen Bedacht darauf genommen, daß er, indeß er ſich der ſogenannten verlorenen Formen bediente, nicht im Stande ſein werde, mehr als ein einziges Exemplar des Frieſes herzuſtellen. Darauf aufmerkſam gemacht, fing er ohne weiteres die Arbeit von vorn wieder an und ließ dieſelbe in Gyps calquiren, ſo daß für die Ausführung in Marmor das erſte Modell vorhanden war. Später ward noch Manches geändert, Gruppen hinzugefügt, da, wie Thorwaldſen gleich anfangs beabſichtigt, die Natur der Compoſition eine ſolche war, um nach etwa gegebenen Räumlichkeiten erweitert zu werden. Es war dem Künſtler ſchmerzlich, obgleich er dies nur im einzelnen hingeworfenen Worten zu erkennen gab, daß Napoleon, welcher bekanntlich nicht nach Rom kam, ſein Werk nicht geſehen hatte.

Bald aber kam von Paris der Befehl: der Kaiſer wünſche die Ausführung des Alexanderzuges in Marmor zur Verzierung eines in Paris zu errichtenden Monuments. Es waren für die Ausführung 320,000 Frcs. angewieſen und die Hälfte dieſer Summe ſoll Thorwaldſen bereits empfangen haben, als die Bourbons wieder auf den Thron Frankreichs gelangten. Louis XVIII. hielt ſich an den Contract nicht gebunden und ließ dem Künſtler melden, daß das Werk weder angenommen noch bezahlt werden würde, worauf Thorwaldſen die empfangenen Abſchlagszahlungen mit vollem Recht als verfallen erklärte. Der Künſtler fragte an verſchiedenen Höfen an, ob man ihn, gegen Bezahlung der noch ſchuldig gebliebenen Summe, mit der Vollendung der Arbeit beauftragen wolle? Nirgend aber empfing er eine erwünſchte Antwort. Da bot der Graf Sommariva 100,000 Frcs. für die Beendigung des Alexanderzuges. Als der Contract abgeſchloſſen war, ſchien man am Hofe in Kopenhagen hierüber empfindlich zu werden. Es ward für Chriſtiansborg ebenfalls eine Ausführung in Marmor beſtellt und der Prinz Chriſtian ſcheint ſich darüber den Kopf ſehr zerbrochen zu haben, wie es anzuſtellen ſei, daß die Wiederholung des Triumphzuges den Charakter einer Copie verliere und als Original gelten könne. Am liebſten hätte man es freilich in Kopenhagen geſehn, wenn der Künſtler dem Grafen Sommariva den Händel gekündigt hätte. Dazu aber war Thorwaldſen nicht zu bewegen. Gedrängt und gepreßt kam er endlich zu dem Entſchluß, den für das Chriſtiansborger Schloß beſtimmten Fries mit ſolchen Veränderungen und Erweiterungen auszuſtatten, daß dieſe Wiederholung der Idee als Original betrachtet werden können.

Für ein Denkmal der „Hoffnungen Polens" (26. Juni 1812) arbeitete Thorwaldſen zwei herrliche Karyatiden. Die Hoffnungen Polens aber ſanken bald in den Staub und ſo gelangten die Karyatiden in das Chriſtiansborger Schloß.

Hoch gefeiert ward der Künſtler wegen ſeiner Reſtauration der äginetiſchen Fragmente, welche in der Tempelruine des panhelleniſchen Zeus auf Aegina gefunden und in Beſitz des Kronprinzen Ludwig von Bayern gekommen waren. Es waren nicht weniger als ſiebzehn Statuen, welche der Meiſterhand Thorwaldſens harrten. Thorwaldſen ging nur mit Widerſtreben an dieſe Arbeit. „Mache ich ſie gut," ſagte er, „dann iſt eben nichts geſchehen; mache ich ſie ſchlecht, dann wäre es beſſer ungeſchehen geblieben." Der Künſtler begann ſeine, die höchſte Einſicht in den Charakter äginetiſcher Kunſt erheiſchende, mühevolle Reſtauration. Die fehlenden Theile wurden, ſelbſt bis auf die Nachahmung des verwitterten Steines, erſetzt und die Fragmente ſo genau aneinander gefügt, daß ſelbſt ein geübtes Auge die Zuſammenſetzung nicht bemerkt. Der bayerſche Kronprinz wünſchte eine detaillirte Beſchreibung deſſen, was Thorwaldſen an den äginetiſchen Statuen gethan hatte, und in der That wäre dies ein in vielfacher Hinſicht unſchätzbares Document geworden. Thorwaldſen aber ſagte lachend: „Das hätte ich früher wiſſen müſſen. Gemerkt habe ich mir die Flickereien und Ergänzungen nicht; und herausfinden kann ich ſie jetzt nicht mehr."

Thorwaldſens Atelier war inzwiſchen eine der größten Sehenswürdigkeiten Roms geworden. In der Saiſon wurde es hier nicht leer von Beſuchern. Namentlich Engländer figurirten oft als „eiſerne Gäſte", wie Thorwaldſen ſagte. Eines Tages ward dem Künſtler durch ein kurzes Schreiben Lord Byron angekündigt, welcher ſich „durch eine Portraitbüſte von Thorwaldſens Hand, als durch ein neues Band, mit der Nachwelt verbunden zu ſehen wünſchte." Byron erſchien. „Er ſetzte ſich mir gegenüber", erzählte Thorwaldſen, „fing aber, als ich zu arbeiten begann, ſogleich an, eine ganz andere, fremdartige Miene anzunehmen. — „Sie müſſen ruhig ſitzen, ſagte ich, und nicht dieſe forçirte Miene annehmen." — „Das iſt der wahre Ausdruck meines Geſichts," entgegnete der Dichter. — „So? ſagte ich, und dann machte ich ſein Portrait, ganz wie ich wollte, und alle Menſchen meinten, als es fertig war, daß Lord Byron genau getroffen ſei. Lord Byron aber rief aus: „„Die Büſte gleicht mir durchaus nicht; ich ſehe viel unglücklicher aus!"" — Er wollte nämlich mit aller Gewalt überaus unglücklich ſein;" ſchloß Thorwaldſen ſeine Erzählung, indeß er einen komiſch-tragiſchen

Gesichtsausdruck annahm und die Arme schlaff herabhängen ließ. Die Büste machte Glück, und ganze Ladungen von Gypsabgüssen gingen nach England. Mit einem herrlichen Worte ward die Büste in Marmor von Amerika aus bestellt: „Setzen Sie die Namen Byron und Thorwaldsen darauf und die Büste ist ein unsterbliches Denkmal."

In jener Zeit formte Thorwaldsen die so hoch bewunderte Statue des „Hirtenknaben". Ein schöner Knabe stand für den Ganymedes Modell. In einem Augenblicke des Ausruhens rief Thorwaldsen dem Knaben zu: „Sitze ruhig; rühre Dich nicht!" Der Knabe hatte, während er ausruhte, unwillkürlich eine so schöne Stellung angenommen, daß Thorwaldsen augenblicklich zum Thone griff, um die Position des Knaben festzuhalten An der Wahrheit dieser reizenden Anekdote ändert der Umstand nichts, daß der Künstler später mit der Feder noch verschiedene Entwürfe für den sitzenden „Hirtenknaben" machte. Der Hund ist Thorwaldsens Liebling Teverino.

Von dem Umfange der Thätigkeit Thorwaldsens läßt sich aus dem Umstande ein Schluß machen, daß in seinem Atelier nicht weniger als siebenunddreißig junge Bildhauer arbeiteten, von denen Manche sich einen in den weitesten Kreisen bekannten Namen erwarben. Hierzu gehören die Gebrüder Terenani, Emil Wolff, Vacca, Freund, Gebrüder Bienaimé, Hofer, Franz Ferenczy, Marcschalchi, Stephan Hermann u. A. Die Meisten suchten bei Thorwaldsen nicht Brod, sondern Ausbildung. Die tüchtigsten Schüler erhielten die vorbereitenden Arbeiten nach den Skizzen, legten die Modelle an und führten dieselben bis zu einem gewissen Grade aus. Dann trat Thorwaldsen selbst ein. Der Künstler hielt in seinem Atelier eine rigorose Ordnung aufrecht. Die Schüler, so wie die Leute für die blos mechanischen Dienste mußten nicht allein straff, sondern mit einer gewissen Vehemenz arbeiten. „Ich kenne keine besseren Arbeiter," sagte Thorwaldsen oft im vollen Ernste, „als die Kopenhagener Holzhacker; die Leute hauen und spalten, als wenn ihnen die Holzscheite weglaufen wollten."

In der That wurden die Aufträge überwältigend, und trotz allen Fleißes im Atelier mußten viele Besteller jahrelang auf die ausgeführten Werke warten. Dies war auch das Loos von Sir Thomas Hope, der seinen Jason in Marmor erst im Jahre 1829 empfing. Die Polen hatten eine Reiterstatue des Fürsten Poniatowski bestellt und für Kopenhagen war eine Masse von Arbeiten für die Frauenkirche zu liefern.

Nach langen Verhandlungen mit dem Fürsten Czartoryski über das Poniatowski-Denkmal beschloß Thorwaldsen, die Statue in seiner Weise zu

behandeln. „Sie haben mir," sagte der Künstler, „eine Menge von Hosen und Stiefeln und Uniformen, und noch mehr Orden und Säbel geschickt. Es ist, als wenn es sich um eine Figur für ein Wachscabinet handelte. Ich habe mir aus dem Trödel einen uniformirten Helden zusammengebaut, aber ich muß sagen, daß er die nächste Aehnlichkeit mit einem Zinnsoldaten hat." Poniatowski ward in antikem Costume (römisch) modellirt. Lediglich der polnische Adler auf der Brust zeigt die Nationalität des Helden an. Das Pferd scheut vor dem Absturze in die Gewässer der Elster und ist meisterhaft gearbeitet. Die Arbeiten an dem Kolossalmodelle waren erst spät vollendet und der Guß der Statue erfolgte im Jahre 1830. Die russische Regierung ließ dies Monument aber verschwinden. Es soll in einen St. Georg umgewandelt worden sein. Im Gerhardschen Garten in Leipzig, welcher gegenwärtig der Parcellirung anheim gefallen ist, war die Modellstatuette Poniatowski's bis zum Anfange des Jahres 1864 aufgestellt.

Mit höchster Erwartung ward von den Vertretern der specifisch christlichen Kunst in Rom — den sogenannten Nazarenern — der Lösung der Aufgaben für die Frauenkirche entgegengesehen. Thorwaldsen war selbst in Kopenhagen gewesen, wo man ihn mit höchsten Ehren empfangen hatte. Er hatte den Plan gemacht, daß im Fronton der Frauenkirche „Johannes der Täufer, in der Wüste predigend" erscheinen sollte, während zwei Propheten und zwei Sibyllen als Verkündiger des Eintritts des Christenthums in die geistliche und weltliche Geschichte vier Nischen des Peristyls füllen würden. An den Säulen des Kirchenschiffs sollten die zwölf Statuen der Apostel angebracht werden; am Altar war der Platz für die Statue Christi. Ueber dem Portal der Taufkapelle sollte das Basrelief: „Christi Taufe", und über den Eingang der Beichtcapelle das Basrelief: „Das Abendmahl" placirt werden. Thorwaldsen blieb auch in der christlichen Sphäre seiner Natur getreu. Bei ihm stand die antike Schönheitsidee im Vordergrunde; er hatte es vor allen Dingen mit der Individualisirung der Form zu thun, während ihm die Darstellung eines Moments der bloßen Stimmung fern lag. Es versteht sich, daß seine christlichen Bildwerke daher sehr eigenartig ausfallen mußten — heidnisch, sagten Thorwaldsens Gegner.

Neben seinen Arbeiten an Statuen und Basreliefs hatte Thorwaldsen auch eine Reihe von Grabdenkmälern geliefert, so auf Philipp Bethmann, die Baronesse von Schubart, Frau Karoline von Humboldt, Scavenius, Abildgaard, Graf Potocki, Graf Makronowski, Pius VII. ꝛc. Ferner

ein Denkmal für Goethe, einen Siegeslöwen für Luzern, Denkmal des Kopernicus, des Herzog von Leuchtenberg, Lord Byrons ꝛc. Dazu kamen ſpäter noch die Denkmäler des Kurfürſten Maximilian in München, das

Byrons Standbild von Thorwaldſen.

Gutenberg-Denkmal in Mainz, Schiller-Monument, Denkmal Chriſtian IV. von Dänemark ... Kurz, dieſe Thätigkeit tritt in ſolcher Fülle und Großartigkeit hervor, daß wir hier bloß darauf hinweiſen können, wie unerſchöpflich die Erfindung Thorwaldſens, wie unverwüſtlich ſeine Arbeitskraft war.

Wenden wir uns einem von Thorwaldsens Hauptwerken, seiner Gruppe der Grazien, zu. Die mittelste dieser edlen weiblichen Figuren umschlingt die anderen beiden über den Hüften. Zwischen der mittlern Figur und derjenigen zu ihrer Rechten sitzt Amor mit der Lyra. Die Grazien Thorwaldsens sind feste, stattliche Gestalten; sehr schön, obgleich keineswegs zierlich geformt; voll sanften Gleichmuths, die bloße Kunst zu gefallen verschmähend. Den Reiz, welchen die Grazien Canova's durch ihre Bewegung ausüben, soll bei den Grazien Thorwaldsens in der bloßen Erscheinung entfaltet werden. Gewiß hat der Meister das nicht erreicht — seine Grazien, wie griechisch sie auch gedacht sein mögen, sind für unsere Gefühlsweise doch zu solid-trocken, zu starr gerathen. Hier hätte mehr Beseelung gegeben werden müssen.

Eine andere Gruppe der Grazien, welche Thorwaldsen im Jahre 1842 modellirte, ist ebenso jungfräulich rein, ebenso echt hellenisch, als die vorhin geschilderte erste Gruppe; aber es ist mehr geistige Bewegung zum Ausdruck gekommen. Die schönen Schwestern haben sich eines Pfeiles des Liebesgottes bemächtigt, und die eine reicht der andern die Waffe, um die Schärfe der Spitze zu untersuchen. Auch der durch die höchste Anmuth ausgezeichnete Amor mit der Lyra ist hier wieder angebracht.

Ueberhaupt ist es der Liebesgott, bald als Amor, bald als Eros gedacht, welcher Thorwaldsen reichen Stoff für Entfaltung der höchsten Anmuth gegeben hat. Wir führen hier folgende Basreliefs an: Amor von Bacchus getränkt; Amor mit dem Löwen; auf einem Delphin; auf dem Adler; mit dem Kerberos. Der Gott erscheint mit Erato; er läßt sich vom Zeus Gesetze dictiren; er sitzt im Boote, oder rudert stehend; fliegt an der Küste hin; zündet einen Felsen an; sammelt Muscheln; oder liebkost das Sinnbild der Treue, den Hund. Amor ist dargestellt, wie er ein Netz strickt, wie er dem Zeus und der Hera eine Rose bringt; wie er mit Hymen gemeinschaftlich spinnt, oder mit dem Ganymedes spielt. Die Grazien fesseln ihn; er erscheint mit der Hygieia; spielt mit einer Rose, und tritt mit Psyche in sechzehn Medaillonreliefs auf. Dann wieder reitet er auf dem Schwane, bindet seine Fackel mit derjenigen Hymens durch Rosenguirlanden zusammen, bis ihn der altersgraue Künstler im Jahre 1843 in einem Basrelief auf immer fortfliegen läßt.

Diesen heiteren, entzückenden Bildern gegenüber stellen sich zwei großartige Werke christlicher Richtung: „Der Einzug Christi in Jerusalem" und der „Marterweg Christi vom Hause des Pilatus nach Golgatha."

Das erste Basrelief ist 48 Fuß lang und vier Fuß hoch; das zweite mißt bei sechs Fuß Höhe 72 Fuß Länge.

Der „Einzug" zeigt Volksgruppen vor dem Thore Jerusalems; Väter und Mütter mit ihren Sprößlingen gehen dem ersehnten Messias entgegen; die zweifelnden Alten werden, von der Jugend überredet, fortgerissen. Blumen werden gestreut, Palmenzweige ragen empor und werden begeistert geschwenkt; Teppiche werden auf die Erde gebreitet. „Und siehe, Dein König kommt zu Dir sanftmüthig, reitend auf einem Füllen der lastbaren Eselin" — ruhig, mild und voll Hoheit nähert sich der König, dessen Thier von Johannes geführt wird. Dann folgt Petrus allein, hinter ihm die Jünger gruppenweise, bis Judas Ischariothes allein den Zug der Apostel schließt. Dann endigt die Darstellung mit einer armen Familie, welche die Palmenzweige auflieft, mit Blinden, Lahmen und Kranken, die ihre Genesung durch den Messias gefunden haben. Bei der Ausführung sind noch einige Veränderungen, des Raumes wegen, eingetreten.

Noch mehr mußte der „Marterweg" verändert werden, da die Hauptgruppe, der das Kreuz tragende Christus, die Mittelpartie des Bogens der Altarnische (in der Kopenhagener Frauenkirche) einnehmen mußte, in welcher Nische die schon erwähnte Christusstatue aufgestellt war. Bei der ersten Modellirung hatte Thorwaldsen diesen Umstand außer Acht gelassen. Der ausgeführte „Marterweg" zerfällt in drei Hauptabtheilungen. Zuerst kommen die römischen Centurionen mit ihren Soldaten; dann erscheint Christus mit den Jüngern und den heiligen Frauen, mit Simon von Kyrene und den Verbrechern und Pilatus; die reitenden Pharisäer und das Volk machen den Beschluß. Dieses Basrelief kann sich ebenbürtig neben den Alexanderzug stellen. Hier ist nicht blos Form in aller Reinheit, sondern auch tiefe Empfindung.

Zum Schluß sei dasjenige Basrelief Thorwaldsens genannt, welches von allen seinen Werken vielleicht das beliebteste, jedenfalls aber das verbreitetste und bekannteste geworden ist. Wir meinen die „Nacht" und den „Morgen", beide so zusammengehörend, daß sie nur ein einziges Werk bilden. Im Sommer 1815 war Thorwaldsen von einer so schwermüthigen Stimmung heimgesucht, daß er zur Production völlig unfähig wurde. Dieser Umstand hatte noch gefehlt, um ihn ganz zu Boden zu drücken. Nach einer schlaflos verbrachten Nacht erhob sich der Meister wieder in voller Glorie. Fast noch vor Tagesanbruch stand er an seiner schwarzen Tafel und modellirte das Basrelief: „Die Nacht", mit ihren beiden

Kindern, Schlaf und Tod, in den Armen. Eine ſchöne Frau ſchwebt geſenkten Hauptes durch den Aether. Um das Haupt windet ſich der Schleier mit den Mohnblumen; der linke Fuß iſt wie bei einer Schlafenden über den rechten geſchlagen. Eine kleine Thonkugel nahm durch wenige Fingerdrucke die Geſtalt einer Eule an und das Werk war fertig, das — hätte Thorwaldſen auch nie ein anderes geſchaffen — hinreichen würde, ihn in der Kunſtgeſchichte unſterblich zu machen. Als ſein Diener Antonio das Modell wegtragen wollte, hatte Thorwaldſen bereits das Seitenſtück: „Der Morgen“ begonnen. Die roſenfingerige Eos erſcheint eiligen Fluges und ſtreut den Kindern der Erde Roſen, indeß Phosphoros, der Lichtträger, an ihre Schultern ſich lehnend, die Fackel emporhebt.

Im Jahre 1838 reiſte Thorwaldſen nach Kopenhagen, um die Arbeiten für die Frauenkirche und einige andere Prachtbauten zu leiten und die Idee eines Muſeums für ſeine eigenen Werke ihrer Vollendung entgegenzuführen. Sein gewöhnlicher Aufenthalt war auf Nyſoe, dem Sitze eines Barons von Stampe. Erſt im Jahre 1841 ging Thorwaldſen wieder nach Rom zurück. Dieſe Reiſe, welche über Berlin, Dresden, Leipzig, Frankfurt, Stuttgart nach München, von hier nach Hohenſchwangau, Lindau, durch die Schweiz und über den St. Gotthard nach Mailand ging, glich einem Triumphzuge. Im Jahre 1842 begab er ſich wieder nach Kopenhagen, um dort „ſein Haus zu beſtellen“, dann aber nach der Roma zurückzukehren.

Er hatte alle ſeine Kunſtgegenſtände der Stadt Kopenhagen teſtamentariſch geſchenkt unter der Bedingung, daß für die Sammlungen ein beſonderes Muſeum erbaut werde. Für den Bau allein zeichnete Thorwaldſen 32,000 Thaler. Der ſchöne, im pompejaniſchen Styl verzierte Bau war faſt vollendet, als der Tod den Künſtler ſanft von den Lebenden ſchied. In der Mitte des von den ſchönen Corridors umſchloſſenen Hofes war ſeine Grabſtätte gemauert. „Nun kann ich ſterben, wann ich Vergnügen finde,“ ſagte Thorwaldſen an ſeinem letzten Tage, „Bindesböll*) hat mir geſagt, daß er mein Grab fertig habe.“

Hier ward Thorwaldſen, inmitten ſeiner Schöpfungen, beigeſetzt, als der Tod — ſanft und lieblich, als wäre er ein Gebild von der Hand des Künſtlers ſelbſt — dieſen großartigen Genius am 24. März 1844 der Erde entführt hatte.

*) Der Architekt des Muſeums.

Die Anfänge der neu-deutschen Malerschule.

Asmus Jakob Carstens.

Asmus Jakob Carſtens.

(1754 — 1798.)

Die Wendepunkte der hiſtoriſchen Perioden kündigen ſich durch das Auftreten eigenthümlicher Perſönlichkeiten an. Es erſcheinen die Zerſtörer, welche mit unbeugſamer Strenge das Alte niederwerfen und freien Raum für das Neue machen, und den Zerſtörern folgen die Erfinder, die Altes umzugeſtalten und Neues zu ſchaffen vermögen. Den Schluß machen die organiſatoriſchen Genies, die Ordnung und Harmonie in die Maſſen der neuen Erſcheinungen bringen. In den gewaltigſten Naturen iſt die Kraft des Zerſtörens und Schaffens, ſowie des Organiſirens vereinigt.

Dieſe Wahrheit gilt, wie für alle anderen Felder der Geſchichte, auch für die Hiſtorie der Kunſt. Als der Manierismus ſeine niedrigſte Stufe von Geiſtloſigkeit und raffinirter Unnatur erreicht hatte, da trat Winckelmann (1754) auf und warf durch ſeine Schriften über die wahre Kunſt

all den widerwärtigen Plunder der sogenannten Kunst des Zopfthums über den Haufen. Ihm stand ein Genius zur Seite, groß im Schaffen wie im Zerstören — Gotthold Ephraim Lessing.

Unmittelbar an diese „Lüftereiniger"*), an diese heldenhaften Bahnbrecher, schließt sich ein Erfinder an: Asmus Jakob Carstens, der Patriarch der Malerei der Neuzeit. Frei von aller Nachahmung, ein selbständiger, eigenartiger Genius, schuf Carstens sich durch seine Schöpferkraft und durch betrachtendes Studium der besten Werke antiker und moderner Kunst eine Darstellungsweise, die für die Generation jüngerer Maler und Bildhauer ein Muster wurde.

Carstens vereinigt in sich drei mächtige Factoren: das Formschöne, die bedeutsame Idee und den Ausdruck der Empfindung. Er fand die Form in der Darstellungsweise der Antike, welche er auf ganz selbständige Weise für seine Zwecke benutzte. Die Antike legt das Hauptgewicht auf die Geltendmachung der Individualität. Sie giebt den Inhalt der Persönlichkeit nach allen Seiten hin, schließt den Charakter ihrer Gebilde rund und harmonisch ab und betrachtet die Situation, in welcher sie ihre Götter und Helden darstellt, als Nebensache. Wo diese Situation, mag sie auch von Action begleitet sein, vorwiegend ist, wie z. B. beim Apollo von Belvedere, beim Laokoon, da ragt bereits die modernere Zeit mit ihrer Empfindung in die reine Erscheinung antiker Individualität hinein.

Carstens löste den Bann, unter welchem die Götter und Helden Griechenlands gefangen waren. Er malte sie und gab ihnen die Berechtigung der Lebenden. Sie dienen bei ihm nicht mehr dem bloßen Begriffe; sie zeigen nicht die durch das völlige Gleichgewicht zwischen Begriff und Form bedingte Ruhe und Empfindungslosigkeit: sondern er versetzt sie in Situationen, um durch ihr Thun oder Leiden neben dem geistigen Interesse auch das der Empfindung wach zu rufen. Das Absolute wird aufgehoben und das Relative tritt an die Stelle. Anstatt der geformten Idee giebt er den empfundenen Gedanken. Mit einem mächtigen Griffe zieht er die Antike zur lebendigen Natur herüber. Für den Ausdruck dieser Natur waren ihm die großen italienischen Maler seine Führer.

Carstens war keineswegs ein bloßer Eklektiker, nach der Weise des Raph. Mengs. Er suchte sich die Formen für seine künstlerischen Ideen nicht bei einer Reihe antiker Statuen mühsam zusammen: sondern, die Formen-

*) Joachim Heinrich Voß.

ſchönheit des Hellenenthums als Ganzes auffaſſend, ſchuf er ſelbſt ſeine Figuren und drückte das Individuelle der Geſtalt auch phyſiognomiſch aus. Seine Figuren, obgleich ihre Formen auf die Antike hinweiſen, ſind durchaus Eigengebilde. Für die Art, wie er ſie vorführte, für ſeine Compoſition, der Anordnung nach, ward Rafael und die Natur das Vorbild des Meiſters.

Es bedarf wohl kaum näher bewieſen zu werden, daß hier ein Dualismus in der Productionsweiſe von Carſtens vorliegt, welcher zu ſeiner Vereinigung der gewaltigſten Begabung bedurfte. Wir wiſſen heute, daß dieſe Vereinigung nie völlig zu erreichen iſt; daß die Antike nicht mit der Erſcheinung lebender Natur verſchmolzen werden kann, ohne daß das eine oder das andere Princip zur Herrſchaft gelangt. Zu Carſtens' Zeit aber war dies Problem noch nicht gelöſt, und ſelbſt Leſſing — im Irrthum über die Grenzen der Bildhauerei und Malerei — fand noch das Ideal der neuzeitlichen Kunſt in der gemalten Formenſchönheit der Antike, in den in Action geſetzten, mit lebendiger Empfindung ausgeſtatteten griechiſchen Statuen.

Das Geſchick wollte es, daß Carſtens in dieſem Dualismus befangen bleiben ſollte. Wäre ihm ein längeres Leben beſchert worden, ſo würde ſein reicher Geiſt gewiß den Ausweg auf eine neue Bahn mit organiſch in ſich geſchloſſenen Gebilden gefunden haben. So aber iſt er das getreue, künſtleriſche Symbol der Dämmerung, des Doppellichts, im Reiche unſerer modernen Kunſt. Er weiſt zugleich nach zwei Richtungen hin. Er lehrte die Bildhauerei den Empfindungsausdruck, wie er am edelſten in Thorwaldſens Reliefs ſich zeigt, und ſtellte für die Malerei die Forderung der edlen Formen, des idealen Charakters der Figuren neben der genau bemeſſenen, ausdrucksvollen Handlung hin. Es liegt in der Sache, daß Carſtens zunächſt auf die monumentale Malerei wirkte; aber auch die Oelmalerei hat von ſeinen inhaltvollen Werken den größten Nutzen gezogen.

Die Franzoſen haben geglaubt, ihren Jacques Louis David nicht allein neben Carſtens, ſondern hoch über denſelben ſtellen zu müſſen. David, der große David, wie ſeine Landsleute ſagen, iſt aber neben Carſtens nur ein Schatten, ein Künſtler mit weſenloſen Werken. David gab in den meiſten Bildern nur Theatermasken; Carſtens hatte beſeelte Menſchen voll unmittelbarer Leidenſchaftsfähigkeit. Bei David ſpielen die antiken Perſonen eine Rolle, die ſie auch ganz wohl ungeſpielt laſſen könnten; bei Carſtens iſt wirkliches Pathos und ſeine Figuren ſind ſie ſelbſt. In Carſtens iſt gar nichts Nachgemachtes, fertig Ueberkommenes, Angelerntes — Carſtens

ist im höchsten Grade original. Was er giebt, ist sein vollstes Eigenthum. Er hat das Ziel vor Augen, die Innerlichkeit seiner Personen darzulegen — David kommt in seinen besten Bildern nicht über die äußerliche Schaustellung hinaus.

Es mußten eigenthümliche Umstände eintreten, um einem Genius, wie Carstens war, die Ursprünglichkeit zu erhalten; ihn davor zu behüten, auf den Pfad der Nachahmung gezogen zu werden. Hier waltete die Vorsehung in bemerkenswerther Weise, bis Carstens selbst urtheilsfähig genug geworden war, um durch die Art, wie er seine Studien betrieb, sich vor jedem verderblichen Einflusse zu schützen.

Carstens ward (10. Mai 1754) in der Abgeschiedenheit eines Dorfes, Sanct Jürgen genannt, bei Schleswig, geboren. Sein Vater war ein Müller. Da dieser starb, bevor Carstens noch das neunte Jahr erreicht hatte, so verdankte der Knabe seine Jugenderziehung nur der Mutter. Es ist anzumerken, daß die Mutter, Tochter eines Rechtsgelehrten in Schleswig, geschickt den Zeichenstift handhabte, und sogar malen konnte. Die Muster für ihre Stickereien zeichnete sie selbst mit größter Fertigkeit.

Ein ausgeführtes Gemälde, selbst nicht einmal einen leidlichen Kupferstich, hatte Carstens noch niemals gesehen, bis er nach Schleswig in die Schule geschickt wurde. Im Dome zu Schleswig sah der Knabe die ersten Bilder und Schnitzwerke. Der Eindruck dieser Kunstwerke war so gewaltig, daß sich Carstens' Augen später mit Thränen füllten, wenn er seinen ersten Eintritt in den alten Dom schilderte. Von diesem Augenblicke war das Betrachten dieser Malereien, meist von einem Schüler Rembrandts, Jürgen Owens, gefertigt, der Inbegriff der höchsten Glückseligkeit des Knaben. Sein Morgen- und Abendgebet war, daß Gott ihm die Gnade erzeigen möge, einst zu seiner Ehre auch solche Bilder malen zu können.

Manchmal hatte es der Knabe früher schon versucht, die sehr rohen Holzschnitte im Tyll Eulenspiegel, die Bienenkörbe, Urnen und sonstigen Vignetten in seinem Katechismus nachzuzeichnen. Jetzt bemühte er sich, die Gesichter seiner Lieblingsfiguren auf den Dombildern wiederzugeben. Auch fing er an, aus dem Gedächtnisse die eine und andere auffallende Figur seiner Bekannten zu machen. Die Mutter mußte ihren Farbenkasten sammt den Pinseln hervorsuchen, und kaufte ihm eine kleine Anweisung zum Colo-riren und Miniaturmalen. Wer war glücklicher, als der Knabe Asmus? Er portraitirte jetzt Jeden, der ihm sitzen wollte und — erzählte Asmus — ward von den Bauern bald geradezu als ein Hexenmeister angesehen.

Seine übrigen Fortſchritte dagegen waren ſehr gering. Rechnen war ſeine fürchterlichſte Plage. „Wenn von den Höllenſtrafen die Rede war,“ ſagte Carſtens ſpäter ſehr ernſt, „ſo begriff ich nicht, weshalb der Schulmeiſter das Kopfrechnen am Dienstag und das Tafelrechnen am Donnerstag Nachmittage nicht mit aufführte.“ Lateiniſch und Griechiſch wollte ihm durchaus nicht in den Kopf, und mit ſechzehn Jahren ward Carſtens als einer der unwiſſendſten Schüler confirmirt und aus der Schule entlaſſen.

Endlich von der Plage der Schule frei, wollte Carſtens ein Maler werden. Ein Schleswiger Kunſtmaler, eigentlich ein Decorateur, forderte jedoch, Carſtens ſolle, weil Malen ein ſchweres Ding ſei, ſieben Jahre lernen und — jedes Jahr, bis zum Geſellen, hundert Thaler Lehrgeld zahlen. So viel Geld konnten Mutter und Vormünder nicht anwenden. Tiſchbein in Caſſel erklärte ſich bereit, Carſtens ganz unentgeltlich in die Lehre zu nehmen; aber ſo lange Carſtens der jüngſte Lehrling ſei, ſolle er dem Maler die Stiefeln putzen und erforderlichen Falls ſich als Bedienter hinten auf die Kutſche ſtellen. Dazu wollte ſich Carſtens nicht verſtehen.

In dieſer Zeit der Unterhandlungen ſtarb die Mutter; das Haus und die Mühle wurden verkauft und Carſtens ſammt ſeinen beiden Brüdern mußten ohne vieles Bedenken „zu fremden Leuten“. Der Vormund ſprach jetzt über Asmus' Schickſal ein Machtwort: er ward bei einem Weinhändler, Namens Bruyn, in Eckernförde als Lehrling untergebracht.

Trotz ſeines Entſchluſſes, ſeine ganze Thätigkeit dem Geſchäft zu widmen, brach ſeine Leidenſchaft für die Kunſt doch ſehr bald wieder durch. Er benutzte jede Freiſtunde, um ſich im Zeichnen zu üben und lernte von einem ſeiner Bekannten, einem Staffirmaler, die Anfangsgründe der Oelmalerei. Der erſte Verſuch, welchen Carſtens auf eigene Hand in der Oelmalerei machte, war die Copie eines Minervenkopfes nach einem Originalbilde des Cavaliere Giuſeppe d'Arpino. Außerdem copirte er „Schlafende Nymphen, von einem Satyr belauſcht“, nach Abraham Diepenbeeck, dem Schüler von Rubens. Dieſe beiden Bilder ſind, nach Carſtens Ausſage, die einzigen geweſen, welche er jemals copirte.

Im Portraitiren hatte es Carſtens jetzt zu einer ziemlich ſichern Treffähigkeit gebracht. Er malte ſeinen Lehrherrn und auch die ihm bis dahin ſehr abgeneigte Hausfrau, welche durch ihr ſehr gelungenes, im großen Abendmahlsſtaate prangendes Conterfei ſo entzückt wurde, daß ſie dem

„unnützen Schlöfs“ den „Wohlanführenden Staffirmaler von Kröker“ zum „Präsent“ machte.

Ganz anders aber wirkten auf Carstens „Webbs Untersuchungen des Schönen in der Malerei.“ Dieses Buch schloß ihm die höheren Regionen der Kunst auf — eine dem Enthusiasten bis dahin noch ganz unbekannte Welt. Jetzt erst ging ihm der Begriff auf, was eigentlich Malen bedeute. Besonders bestrebte sich Carstens, das Wesen der Historienmalerei zu ergründen und sein glühendster Wunsch war, nur ein einziges der Meisterwerke eines Michel Angelo, Rafael, Coreggio, Tizian oder jener anderen Heroen der Kunst zu sehen, von denen sein Buch handelte.

Carstens war inzwischen zum Weinküper hinaufgerückt. Er mußte contraktlich zwei Jahre in dieser Stellung ausharren. Da erfuhr er zufällig von einem Rechtsgelehrten, daß sein Vormund, indem er Carstens von dem „ehrsamen Gewerbe der Malerei“ gewaltsam zurückgehalten hatte, seine Befugnisse überschritten habe. Bruyns, der Lehrherr, aber löste den Contrakt nur gegen eine Entschädigung von achtzig Thalern, — und jetzt erst, mit zweiundzwanzig Jahren stand Carstens auf freien Füßen, um den ersten Schritt zu thun, ein Künstler zu werden.

Carstens begab sich nach Kopenhagen. Hier sah er zum ersten Male Gemälde großer Meister. Noch viel mächtiger aber wirkten die Abgüsse nach alten Sculpturen im Antikensaale der Akademie. Hier schon liegt die erste Bestätigung des Urtheils, daß Carstens, welcher außerdem nie des Colorits mächtig zu werden vermochte, viel mehr Sinn und Talent für die Sculptur als für die Malerei besessen habe.

Zuerst war es der übermächtige Eindruck dieser Sculpturen, welcher Carstens verhinderte, sich hinzusetzen, um diese Kunstwerke nachzuzeichnen. Dann stieg vor ihm die Ahnung auf, daß eine Copie der Antiken nur durch die Sculptur zu erzielen sei; daß eine Wiedergabe der körperlich greifbaren Formen auf ebener Fläche nothwendig den ganzen Charakter der Statuen verändern werde. Sollten diese Sculpturen von Carstens für die Malerei benutzt werden, so mußten sie ihr Wesen ganz und gar aufgeben und durch die Einbildungskraft des Künstlers als etwas ihm Eigenes von Neuem geschaffen werden. Carstens studirte die Antike daher nur mit den Augen. Er prägte sich eine Figur nach allen Ansichtspunkten so genau ein, daß er sie mit Leichtigkeit aus dem Gedächtnisse zu zeichnen vermochte und von dieser Methode — die bei einem weniger schöpferischen Geiste sich wahr-

ſcheinlich unfruchtbarer als die directe Nachahmung erweiſen würde — ging Carſtens grundſätzlich nie wieder ab.

Zu dieſen inneren Urſachen der eigenthümlichen Art ſeines Studiums kam noch eine äußere. Er ſchämte ſich, als Zweiundzwanzigjähriger ſich zwiſchen die eben erſt der Schule ledigen Knaben in den Gypsſälen zu ſetzen, und hier nach „zerſtückelten Körpertheilen“ zu zeichnen, die gleich von vornherein die Idee des Lebens ausſchloſſen. Dagegen hörte Carſtens einige Vorleſungen in der Akademie, ohne jedoch als Schüler recipirt zu ſein. Es dauerte ziemlich zwei Jahre, bevor er, bei ſeiner tiefen Ehrfurcht vor der Größe der alten Meiſter, ſeinem Drange nachgab, ſich an eigenen Erfindungen zu verſuchen. Er fand, daß ſeine Darſtellungskraft weit hinter ſeinen beſcheidenen Erwartungen zurückbleibe und gerieth bei ſeiner erſten Compoſition: „Der Tod des Aiſchylos“ durch Schwierigkeiten aller Art faſt in Verzweiflung. Das Fragen um Rath nützte Carſtens ſehr wenig. „Mein Geiſtesfeld war ſo trocken, daß man ſelbſt einen Platzregen von Wiſſen nicht bemerkt haben würde“, ſagte Carſtens. Aber nachhaltig war die Fruchtbarkeit, welche das ſcheinbar ſo ſterile Feld nach und nach aufgeſammelt hatte. „Ich habe,“ erzählte Carſtens, „das große Malerbuch von Laireſſe*) unzählige Male durchgeleſen und den einzelnen Theilen nach durchſtudirt. Hier fand ich praktiſch Brauchbares, eine Handhabe, um die Technik anzupacken. Laireſſe war meine Vogelorgel, und ich lernte ihn aufs genaueſte auswendig.“

Nach vierjährigem Aufenthalte in Kopenhagen ſollte ihm auf bittere Weiſe zu Gemüthe geführt werden, daß er nichts zu leiſten im Stande ſei. Er hatte eine Zeichnung von Adam und Eva nach Milton gemacht und der Graf Moltke wünſchte die Compoſition in Oel ausgeführt zu beſitzen. Der Mäcen ſetzte den Preis des Bildes auf ſechzig Thaler feſt. Voll Feuereifers warf ſich Carſtens auf die Arbeit und brachte ſelbſt das Gemälde nach dem vierzehn Stunden von Kopenhagen entfernten Moltkeſchen Landgute. Der Graf entſann ſich mit Mühe des beſtaubten Wandrers — Carſtens hatte den weiten Weg zu Fuße gemacht — fand das Werk ſo mangelhaft, „das er daſſelbe unmöglich in ſeinen Sälen aufhängen könne“ und ſchenkte ihm acht Ducaten für die Mühe. Carſtens ließ das Geld liegen, nahm, wüthend vor Scham, ſein Bild und ging von dem Schloſſe fort, ohne nur einen Trunk Waſſer anzunehmen. Jetzt erſt fing der Schüler

*) Er lernte Holländiſch, um daſſelbe leſen zu können.

aus seinem geistigen Halbschlummer völlig zu erwachen an. Moltke hatte den Punkt getroffen, um die Feder seiner Selbstthätigkeit mit voller Gewalt aufschnellen zu lassen. Verarmt, wie Carstens war, nachdem sein väterliches Erbtheil verzehrt worden, verlor er nicht nur den Muth nicht, sondern fing wirklich an zu arbeiten — das heißt zu componiren und zu malen.

Die Moltkesche Engherzigkeit und Rücksichtslosigkeit war indeß nicht unbekannt geblieben und der Erbprinz Friedrich von Dänemark ward neugierig, Carstens „Adam und Eva" zu sehen. Er fand das Bild nicht ohne Verdienste und bezahlte dasselbe mit hundert Ducaten. Vorsichtig, wie die Transalbingier sind, betrachtete Carstens dieses Geld als sein Reservekapital und fing an, fleißig Portraits zu malen, die ihm ausreichende Mittel für seine geringen Bedürfnisse gewährten.

An Rom wagte Carstens gar nicht zu denken. Es lag auf der Hand, daß er durch Portraitiren nicht soviel verdienen werde, um sich das Geld für eine Reise nach Italien und für einen längern Aufenthalt daselbst, zu ersparen. Wollte er des akademischen Stipendiums theilhaftig werden: so mußte er nothwendig Schüler der Akademie werden und außerdem die goldene Medaille gewinnen.

Nach langem Bedenken ließ sich Carstens als Schüler aufnehmen. Man hatte Alles gethan, um ihm über die untersten Classen schonend wegzuhelfen. Im Gypssaale saß er bloß vierzehn Tage und ward dann in die Modellclasse eingeführt, wo nach dem Nackten gezeichnet wurde. Die „gemeine Natur", welche hier zur Anschauung gebracht wurde, widerte indeß Carstens an, und er gehörte zu den unregelmäßigen Besuchern des Aktsaales.

Für die Ausstellung der Akademie componirte er den „Aiolos und Odysseus", eine Zeichnung voll Effects und wilder Großartigkeit. Für die Ausführung in Oel suchte er die technische Belehrung des im Colorit sehr tüchtigen Professors Abildgaard. Dieser aber war durchaus nicht geneigt, „sich auf die Hände und in die Karten sehen zu lassen". Carstens ward sehr trocken abgefertigt und erfuhr nebenbei, daß er, da er schon achtundzwanzig Jahre zähle, viel zu alt sei, um hoffen zu dürfen, ein Maler zu werden. Es sei für ihn, Carstens, ein sehr glücklicher Zufall, daß er den Weinhandel erlernt habe — den möge er wieder aufnehmen. Carstens entgegnete: Ob Michel Angelo, der in Oel nicht zu malen verstanden habe,

nicht dennoch ein großer Maler sei? Die Pinselei in Oel mache allein den großen Künstler nicht aus.

Abildgaards Gunst war für Carstens auf immer verloren. Carstens ließ indeß nicht lange auf sich warten, um zu zeigen, aus welchem Stoff sein Charakter sei. Die goldene Medaille erhielt ein Verwandter Abildgaards und zwar für eine sehr untergeordnete Leistung. Carstens empfing die große Silbermedaille. Er erklärte, daß der erste Preis der Arbeit eines anderen Schülers, als der des Neffen Abildgaards zukomme; daß er selbst von einer Akademie, wo die Auszeichnungen nach Gunst und Gaben vertheilt würden, eine solche nicht annehmen werde. Man sandte ihm seine Medaille ins Haus, — er wies sie zurück. Die Folge war, daß Carstens von der Akademie verwiesen wurde und das Wohlwollen des Erbprinzen gründlich einbüßte.

Inzwischen war Carstens' jüngerer Bruder Friedrich nach Kopenhagen gekommen und studirte als Maler unter der Leitung seines Bruders. Die Brüder und ein Bildhauer Busch faßten den abenteuerlichen Entschluß, mit sehr geringen Geldmitteln versehen, die Reise nach Rom zu unternehmen. In Nürnberg trennte sich Busch von den Brüdern, welche ihrerseits glücklich nach Mantua gelangten, wo sie die Werke des Giulio Romano bewunderten. Fast geldlos wurden die Brüder an einen General von Stein in Mailand gewiesen, der ihnen vielleicht hier Erwerbsquellen anweisen könne. Der General aber wies barsch die Künstler zum Hause hinaus.

Zu Fuß mußte nun die Rückreise nach Deutschland angetreten werden. In Zürich half der Dichter Geßner, Lavater, der Componist Reichhart mit Geld aus, und die Wandrer kamen glücklich bis Lübeck, wo Carstens fünf Jahre lang sich durch Portraitmalen Unterhalt erwarb. Seine Compositionen aus dieser Zeit athmen ganz den Geist Giulio Romano's. Es sind von diesen Arbeiten besonders zu nennen: „Sokrates rettet dem Alkibiades das Leben"; „Odysseus beschwört die Schatten der Abgeschiedenen"*); „Loke zeigt dem Hother die Walkyren"; „Thusnelda reicht dem Hermann den Siegeskranz"; „Kassandra, vor dem Palast des Pelops weissagend"; „der abgeschiedene Patroklos erscheint dem Achillens" ꝛc.

Es war der Dichter Overbeck, welcher, nachdem er das eminente Talent des armen Malers erkannt hatte, den reichen Senator Rodde bewog,

*) Odyssee, Buch XI.

sich des Künstlers anzunehmen. Rodde bezahlte zunächst Carstens Schulden, an hundert Thaler, und setzte ihn in den Stand, die Reise nach Berlin zu machen und dort wenigstens ein halbes Jahr lang sorgenlos zu leben. Durch ein Oelgemälde: „Die vier Elemente", welches er für die Ausstellung an den Curator der Berliner Kunstakademie, den Minister von Heinitz, sandte, führte er sich bei diesem Manne ehrenvoll ein und reiste dann nach Berlin. Festentschlossen, sich vom Portraitiren abzuwenden, versank Carstens bald in tiefe Noth. Er lebte oft nur von Brod und Wasser.

Dennoch besaß er Energie genug, um bei der im zweiten Jahre folgenden Ausstellung mit einem großartigen Werke aufzutreten: „Der Sturz der Engel", eine Zeichnung mit gegen zweihundert Figuren, die Carstens die Bestallung als Professor der Akademie der Künste und einen Jahrgehalt von 150 Thalern einbrachte, welche Summe im nächsten Jahre auf 250 Thaler erhöht wurde. Von seinen Arbeiten in Berlin ist die Ausmalung eines Saales im Dorvilleschen Hause, die er für den Minister von Heinitz ausführte, das Bedeutendste. Nach dem Philostrat ward hier der „Komus" geschildert — der Gott des lachenden Lebensgenusses — sammt Apollon und den Musen. Als Gegendienst für diese unentgeltlich gemachte Arbeit entschloß sich Heinitz, den Künstler behufs einer Reiseunterstützung dem Könige vorzustellen und zu empfehlen. Es ward ihm die Summe von 450 Thalern jährlich für einen zweijährigen Aufenthalt in Rom bewilligt.

Endlich, im Jahre 1792, kam Carstens, nunmehr achtunddreißig Jahre alt, in der ewigen Stadt an. Er begann hier seine Studien auf seine alte Weise: er betrachtete die Meisterwerke des Alterthums und der großen Maler Italiens. Eigenartig, wie Carstens auch im persönlichen Umgange, trotz aller im Grunde seines Herzens wohnenden Gutmüthigkeit, war, zerfiel er sehr bald mit dem Professor Rehberg, der von der Akademie in Berlin nach Rom gesandt war, um die preußischen Stipendiaten zu beaufsichtigen, ihnen mit Rath an die Hand zu gehen und gelegentlich über ihre Fortschritte zuberichten.

Diesen Polizeiprofessor betrachtete Carstens mit entschiedenstem Widerwillen. Nachdem er sich ihm vorgestellt und in gönnerhafter Weise einige Rathschläge empfangen hatte, die Niemand weniger als Carstens zu beachten geneigt sein konnte, zog er sich nach und nach ganz von Rehberg zurück. Dieser Umstand scheint viel mitgewirkt zu haben, daß sich Carstens' Verhältniß zur Akademie auf eine für den Künstler so nachtheilige Weise löste.

Busch, der Bildhauer, welcher sich bereits seit neun Jahren in Rom befand, machte sich ihm während der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Rom sehr nützlich. Carstens besuchte die Ateliers der deutschen Künstler,

Achilles, die Gesandten Nestors zurückweisend. Nach einer Zeichnung von Carstens.

des Malers Müller, Schmidt aus Darmstadt, der Angelica Kaufmann welche letztere mit ihrer studirten Naivetät einen sehr unvortheilhaften Eindruck auf ihn machte. Die meisten Maler waren zu jung für Carstens, erschienen auch so sittenverwildert, daß er sich in ihrer Gesellschaft nicht wohl fühlen konnte.

Da Carstens in seiner durchaus wahrhaften Art sehr harte Urtheile über diese Kunstjünger und ihre Leistungen aussprach, so ward er sehr bald eine gefürchtete und bitter angefeindete Person. Seine Kränklichkeit diente eben nicht dazu, den Künstler liebenswürdiger zu machen, und so sah er sich bald fast ganz auf sich allein angewiesen.

Er entbehrte indeß den Umgang der jungen, deutschen Maler nicht. Sein ganzes Innere war in fortwährender Erregung durch die ihn umgebenden Werke der Kunst. Er hatte durch die langen trüben Jahre seit seiner Knabenzeit nichts von seiner Begeisterungsfähigkeit verloren. Wie das Kind einst im Dome von Schleswig Jürgen Owens Bilder bewunderte, so stand der ernste Mann, mit dem bleichen Gesichte, den gramgezeichneten Zügen und der schwächlichen Gestalt jetzt vor den Werken Michel Angelo's, oder Rafaels und betrachtete, wie festgebannt, die Kolosse von Monte cavallo. Bei der Betrachtung der Dioskuren hatte ihn einst ein winterlicher Regenguß überrascht, ohne daß er es gewahrte, wie er völlig durchnäßt worden war. Ein Fieber folgte, und sein Brustleiden erwies sich bald als sehr verschlimmert.

Carstens traute den französischen Malern der Davidschen Schule im Anfange zu, daß sie, welche ihm allerdings in dem Streben nach strenger Zeichnung nach der Antike nahe standen, leicht bewogen werden könnten, ihm auf der von ihm gefundenen Bahn zu folgen. „Aber," sagte Carstens, „es waren zwei Hindernisse vorhanden — ich verstand ihre Sprache nicht, und sie begriffen nicht die Sprache meiner Zeichnungen. Und außerdem steckten Gagnereaux, Fabre, Desmarées und Blanchard, die besten Franzosen, zu tief in theatralischer Unnatur. Sie wollten nichts als Haupt- und Staatsactionen aus der classischen Welt, voll Pomp und Bravour. Von Empfindung wußten sie nichts und betrachteten die Darlegung derselben als eine Schwäche. Die Leute waren in Guillotinenluft, bei ewigem Mord und Todtschlag erwachsen — und ich ließ sie ihres Weges gehen."

In das Jahr 1794 fiel die Ankunft seines alten Freundes, Fernow, in Rom, der ihm später ein literarisches Ehrendenkmal setzen sollte. Dies war „frisches Oel auf Carstens Geisteslampe." Er arbeitete rüstiger, als je, „immer mehr sich dem Rafael zuwendend." Im folgenden Jahre ward Carstens benachrichtigt, daß die bezogene Unterstützung aufhöre. Er sollte Arbeiten einsenden, und davon werde man abnehmen: ob ihm die Hälfte seiner Pension zu belassen sei, oder ob man ihn „für seine eigene Rechnung fortan malen lassen wollte."

Der ſchroffe, mit Stachelreden gewürzte Brief des Miniſters von Heinitz that bei Carſtens ſeine Wirkung. Er beeilte ſich, auf ſeine eigenen Füße ſich zu ſtellen, wenn in Berlin mit jener ſchonungsloſen Drohung Ernſt gemacht werden ſollte. Kurz entſchloſſen griff er zu einem, damals in Rom neuen Mittel, um ſich bekannt zu machen: er lud das römiſche Publikum zu einer Ausſtellung ſeiner Arbeiten ein und wünſchte die öffentliche Beurtheilung derſelben. Der Erfolg rechtfertigte vollkommen die Erwartung des Künſtlers.

Das erſte Werk, mit welchem er auf dieſe Weiſe öffentlich auftrat, war betitelt: Die Ueberfahrt — nach Lucians gleichnamiger Erzählung. Megapentes, ein reicher, junger Lüſtling, ſträubte ſich gegen die Reiſe in die Unterwelt. Dennoch mußte er dem Mercur in den Orcus folgen. Als Mercur aber beim Aiakos, dem einen der Todtenrichter, ankommt, fehlt Megapentes. Mercur, Cynisens und der Schuſter Micil beeilen ſich, den Entlaufenen einzuholen. Eben an der Grenze der Oberwelt wird er gefangen und gebunden in Charons Nachen geſchleppt. Der Nachen war voll und ſtieß ab; der Schuſter war jedoch vergeſſen und Charon decretirte, daß er ihn nicht mitnehmen werde. Da warf ſich Micil in den Acheron. Klotho befiehlt Charon, den Unglücklichen, welcher mit Freuden geſtorben ſei, einzunehmen und als der Fährmann ſich weigert, wird der Schuſter auf den Nacken deſſelben geſetzt.

Fernere Bilder waren: die „Parzen“, „Zeit und Raum“, „Gaſtmahl des Platon“, „der Parnaß“, „die Helden im Zelte des Achilleus“, die „Argonauten“, nach dem orphiſchen Gedichte, „Achilleus und Priamos“, „Geburt des Lichtes“, „Ganymedes“, „Sokrates im Korbe“, nach den „Wolken“ des Ariſtophanes. Die „Nacht mit ihren Kindern“ entſtand während der Ausſtellung, welche bald in und außerhalb Roms von ſich reden machte und Künſtler und Kunſtfreunde von allen Seiten herbeizog.

Im folgenden Jahre beſchickte Carſtens die Ausſtellung in Berlin und gerieth mit dem kleinlich-geiſtloſen Heinitz in ſcharfe Fehde. Man betrachtete ſeine Zeichnungen als königliches Eigenthum, da er als Stipendiat Werke einzuſenden habe. Carſtens ſetzte indeß ſeinen Kopf durch, und ſein Verhältniß zur Akademie löſte ſich völlig.

Mit großem Fleiße fing er jetzt an zu wirken. In noch nicht zwei Jahren ſchuf er zwölf Werke ausgezeichneter Art: Die Zurückbringung des Megapentes; Bacchus, der den Amor aus ſeiner Schale tränkt (die Idee von Thorwaldſen benutzt); Zeus und die Titanen; das Orakel; die Lapithen

beim Gastmahl; Helena; Fingals Kämpfe mit dem Geiste Loda's; Perseus und Andromeda; Dante's Hölle (fünfter Gesang); der singende Homer, Oidipos im Hain der Eumeniden; die Hexenküche nach Göthe's Faust; Jason.

Das Jahr 1796 war das letzte, das der Künstler in leidlicher Gesundheit verbrachte. Dann setzte er den Fuß auf das Gebiet des Todes und rang sich hin, bis er ins Grab sank. Im folgenden Jahre entstanden die wundervollen Umrisse des „Argonautenzuges" in vierundzwanzig Darstellungen.

Durch bittere Kritiken in den Horen (vom Maler Müller) ward der leidende Mann sehr niedergedrückt. Aber auch diese Pfeile überwand er, aufgerichtet von seinen Freunden Joseph Koch, Thorwaldsen und Fernow. Er ging mit Begeisterung an die Darstellung des „Goldenen Zeitalters", als er, 44 Jahr alt, am 25. Mai 1798 dem unerbittlichen Schnitter der Todesgarben anheimfiel.

Den Arbeiten Carstens' begegnet man nur selten in öffentlichen Galerien. Nur an zwei Orten finden sich solche in größerer Anzahl vereinigt, nämlich in der großherzoglichen Kunstsammlung in Weimar und der Thorwaldsenschen Sammlung in Kopenhagen. Seine Argonauten gab Koch in Kupferstichen heraus (Rom 1799). Am bekanntesten ist er in größeren Kreisen durch die von Müller gestochenen und von Schuchardt erläuterten Umrisse nach seinen Zeichnungen geworden. In einem Zimmer des Berliner Schlosses findet sich ein Cyklus mythologischer Darstellungen als Deckengemälde, welche vermuthlich kurz vor des Künstlers Abreise nach Rom entstanden sind.

Die Ausstellung der Carstensschen Arbeiten in Rom war ein epochemachendes Ereigniß in der Geschichte der bildenden Künste, insbesondere der deutschen Malerei. Auf dem von dem edlen Meister gelegten Grunde erheben sich die frischen Anfänge der deutsch-römischen Schule. Als die Pioniere der großartigen Erhebung des germanischen Kunstgeistes erscheinen Hetsch, Wächter, Schick, — dann treten die Genien von Cornelius und Overbeck gefolgt von zahlreichen Ruhmesgenossen — Schnorr, Genelli u. A. — auf, die im Verein mit den genialen Meistern der Schwesterkünste, Schinkel und Rauch, mit dem neuen Jahrhundert auch ein neues Zeitalter, eine glänzende Blüthepeiode der Kunst heraufführen.

Adolph Görling.

273.631

Verzeichniß der Illustrationen.

I. Band.

	Seite
Portrait Giorgione's	9
Jakob und Rahel von Giorgione	13
Der verwundete Amor von Giorgione	16
Die Töchter des Palma-Vecchio	24
Die heilige Familie von Palma-Vecchio	25
Portrait Tizians	27
Christus mit dem Zinsgroschen von Tizian	28
Tizians Geliebte	32
Die Ermordung des Peter Martyr von Tizian	37
Die Geißelung Christi von Tizian	41
Die Ausrüstung Amors von Tizian	49
Christus und die Ehebrecherin von Pardenone	53
Die Familie Vulkans von Tintoretto	57
Portrait des Paolo Veroneſe	62
Die Anbetung der Weiſen von P. Veroneſe	73
Suſanna im Bade von P. Veroneſe	81
Jakobs Rückkehr nach Kanaan von Baſſano	89
Portrait von Jac. Sanſovino	94
Apollo-Statue von Sanſovino	97
S. Johannes-Statue von Sanſovino	97
S. Marcusbibliothek zu Venedig	105
Phryxis und Helle, Relief von Sanſovino	112
Diana von Coreggio	120
Kinderfiguren von Coreggio	121
Madonna mit dem h. Hieronymus von Coreggio	129
Leda von Coreggio	137
Von den Kuppelfriſken Coreggio's in S. Giovanni zu Parma	145
Der entwaffnete Amor von Coreggio	149
Madonna mit dem h. Georg von Coreggio	151
Anbetung des Chriſtuskindes von Gaudenzio Ferrari	161
Portrait von Andrea del Sarto	165
Caritas von Andrea del Sarto	169
Pietas von Demſelben	177
Das Opfer Abrahams von Demſelben	185
Portrait von Giulio Romano	204

Digitized by Google

Seite

Die heilige Familie von Giulio Romano 209
Pluto, zur Unterwelt fahrend, von Demselben 217
Hagar und Ismael von Baroccio 232
Die Kreuzabnahme von Demselben 233
Portrait von Lod. Caracci 239
Der h. Franciscus von Lod. Caracci 240
Portrait von Agost. Caracci 251
Portrait von Annibale Caracci 254
Venus und Mars von Annibale Caracci 256
Madonna von Demselben 256
Die Wahrsagerin nach Michelangelo da Caravaggio 265
Falsche Spieler von Demselben 273
Portraitstatuette von Peter Vischer 282
Apostelfiguren von Peter Vischer 285
Relief am Sebaldusgrab von Peter Vischer 288
Das Gänsemännchen von Labenwolf 289
Portrait von Albrecht Dürer 291
Die apokalyptischen Reiter von Dürer 297
Das kleine Glück von Dürer 305
Die Kreuzabnahme von Dürer 313
Die h. Familie von Dürer 321
Ritter, Tod und Teufel von Dürer 329
Tanzende Bauern von Dürer 336
Madonna, Schnitzwerk von Dürer 337
Portrait von Cranach 347
Madonna von Cranach 353
Portrait von Holbein 369
Die Meier'sche Madonna von Holbein 377
Der Blinde aus Holbeins Todtentanz 385
Bauern, mit einem Rechtsanwalt verhandelnd, von Holbein 393
Portrait von Quintin Massys 399
Die Beweinung Christi von Quintin Massys 401
Portrait von Lucas van Leyden 409
Der Zahnarzt von Lucas van Leyden 413
Psyche, den Eros betrachtend, von Corcyen 418
Der h. Antonius von Martin de Vos 421

Verzeichniß der Illustrationen.

II. Band.

	Seite
Portrait von Guido Reni	5
Aurora von Guido Reni	9
Fortuna von Demselben	16
David mit dem Haupte des Goliath von Demselben	21
Allegorie auf die Vergänglichkeit von Schönheit und Jugend von Demselben	24
Portrait von Dominichino	26
Communion des h. Hieronymus von Dominichino	33
Herkules bei Omphale von Demselben	37
Die h. Caecilie von Demselben	41
Die h. Familie von Sassoferrato	47
Pietà von Guercino	49
Verstoßung der Hagar von Demselben	56
Diana und Aktäon von Albano	59
Judith von Christ. Allori	67
Die Tochter der Herodias von Carlo Dolci	73
Madonna mit dem Christuskinde von Demselben	75
Portrait von Giuseppe Ribera	83
Die Marter des h. Bartholomäus von Ribera	89
Portrait von Salvator Rosa	92
Gebirgslandschaft von Salvator Rosa	97
Rebecca und Elieser von Luca Giordano	106
Der h. Basilius, seine Vorschriften dictirend von Herrera	113
Portrait von Velasquez	115
Der Infant Don Balthasar Carlos von Velasquez	121
Madonna in der Landschaft von Alonso Cano	136
Portrait von Murillo	138
Johannes als Eremit von Murillo	140
Sevillaner Gassenjunge von Demselben	142
Conception Mariä von Demselben	145
Die h. Elisabeth, Kranke heilend, von Demselben	149
Diana von Poitiers von Goujon	161
Portrait von Nic. Poussin	164
Das Testament des Eudamidas von N. Poussin	169
Moses am Brunnen von Demselben	177
Abendlandschaft von Claude-Lorrain	185
Portrait von Jacques Callot	191
Bettelweib mit Kindern von Callot	193
Maskenfiguren des italienischen Theaters von Callot	197
Portrait von Pierre Mignard	201
Die Wachsamkeit von Mignard	209
Apotheose des h. Bruno von Lesueur	213
Die Schlacht am Granikus von Ch. Lebrun	217
Portrait von Bernini	227
Raub der Proserpina von Bernini	233

Seite

Der von Nymphen bediente Apollo von Girardon 236
Die Nymphe Egeria von Frémin 237
Eine Karyatide von Quellinus 239
Portrait von Rubens 245
Die Darbringung im Tempel von Rubens 257
Demokritos, Zeichnung von Rubens 265
Jupiter und Juno von Demselben 273
Spielende Kinder von Demselben 281
Eberhetze von Snyders 288
Portrait von Anton van Dyck 290
Christus am Kreuz von van Dyck 296
Danaë von Demselben 301
Madonna mit dem Christuskinaben von Demselben 305
Spanischer Officier von Demselben 313
St. Martins Mantelttheilung von Demselben 317
Das Fest des Bohnenkönigs von J. Jordaens 321
Teniers und seine Familie 329
Eine chirurgische Operation von Teniers 333
Der h. Christoph von Elzheimer 345
Der trunkene Loth und seine Töchter von Honthorst 353
Zeuxis, eine Juno malend, von Sandrart 360
Portrait von Franz Hals 365
Portrait von Rembrandt 372
Dr. Faustus von Rembrandt 377
Tobias und der Engel von Rembrandt 385
Ganymed von Demselben 393
Spielende Soldaten von Eeckhout 405
Ruhe auf der Flucht von Ferd. Bol 409
Der Leiermann von Adriaen van Ostade 417
Portrait von Jan Steen 421
Eine lustige Gesellschaft von Jan Steen 425
Eine musikalische Unterhaltung von Terburg 431
Eine häusliche Scene von Terburg 433
Eine Liebesscene von Metzu 436
Ein Jäger am Fenster von Metzu 438
Die Dame mit dem Papagei von Netscher 441
Der Knabe mit den Seifenblasen von Netscher 444
Eine holländische Köchin von Gerard Dow 446
Ein Geigenspieler von Gerard Dow 448
Ein stiller Trinker von Franz van Mieris 456
Eine Frühstücksscene von Demselben 457
Tanzende Nymphen nach Adriaen van der Werff 465
Italienische Landschaft von Berghem 481
Nordische Landschaft von Albert van Everdingen 489
Holländische Küstenlandschaft von Jak. van Ruysdael 497
Mondscheinlandschaft von van der Neer 505
Der junge Stier von Paul Potter 513

Verzeichniß der Illustrationen.

III. Band.

	Seite
Standbild des großen Kurfürsten von Schlüter	9
Portrait von Watteau	23
Italienische Theaterscene von Watteau	25
Schäferscene von Lancret	40
Schäferscene von Pater	41
Die Gouvernante von Chardin	49
Portrait von Greuze	55
Die Dorfbraut von Greuze	65
Spanische Unterhaltung von Carle Vanloo	73
Leda von Boucher	85
Der indiscrete Schäfer von Boucher	89
Seeküste bei Gewittersturm von Jos. Vernet	105
Die Falkenjägerin. Statue von N. Coustou	113
Venus, den Amor liebkosend, von Bateni	125
Portrait von Mengs	131
Himmelfahrt Christi von Mengs	137
Portrait von Chodowiecky	151
Calas' Abschied von seiner Familie von Chodowiecky	161
Portrait von Ang. Kauffmann	165
Der Dudelsackpfeifer von Dietrich	171
Portrait von Reynolds	188
Der schlangenwürgende Herkules von Reynolds	192
Eine Landschaft von Wilson	197
Bauernkinder von Gainsborough	201
Portrait von Hogarth	203
Eine Punschgesellschaft von Hogarth	217
Alope von Romney	225
Portrait von Benj. West	230
Tod des Generals Wolfe von West	233
Master Lambton von Lawrence	241
Zu uns komme Dein Reich, Relief von Flaxman	257
Portrait von David	265
Der Tod des Sokrates von David	273
Bonaparte auf dem St. Bernhard von David	281
Endymion von Girodet	291

Seite

Pygmalion von Girodet 295
Belisar von Gérard 301
Napoleon bei den Pestkranken zu Jaffa von Gros 312
Klytemnestra von Guérin 317
Psyche, von Zephyren getragen, von Prud'hon 321
Die Bewunderungswürdigen von Carle Vernet 333
Aus den „klugen Hunden" von Carle Vernet 336
Portrait von Canova 339
Hebe, Statue von Canova 344
Die drei Grazien von Demselben 348
Grabmal des Pabstes Clemens XIII. von Demselben 353
Venus und Mars von Demselben 360
Ariadne von Dannecker 369
Standbild des Fürsten Leopold von Dessau von Gottfr. Schadow 385
Portrait von Thorwaldsen 397
Das Luzerner Löwendenkmal von Thorwaldsen 401
Der Morgen. Basrelief von Thorwaldsen. 404
Der Abend. Basrelief von Demselben 405
Ganymed, vom Adler getragen, von Demselben 408
Ganymed, dem Adler tränkend, von Demselben 409
Bachusstatue von Demselben 412
Guttenbergs Standbild von Demselben 417
Der Alexanderzug von Demselben. Fig. a.—l. . . . . 419—426
Amor mit dem Schmetterling von Demselben 428
Adonisstatue von Demselben 428
Byrons Standbild von Demselben 433
Portrait von Asmus Carstens 439
Achilles weist die Gesandten Nestors zurück. Von Carstens 449

Künſtler-Verzeichniß.

Abbate, Nic. dell'. I, 223.
Aelſt, Evert v. II, 516.
— Willem v. II, 516.
Agricola. III, 176.
Albani. II, 56.
Albertinelli. I, 171.
Aldegrever. I, 343.
Algardi. II, 234; III, 114.
Allori, Chr. u. Alleſſ. II, 65.
Allegri ſ. Coreggio.
Altorfer. I, 343.
Amberger. I, 396.
Amerighi ſ. Caravaggio.
Angnier, Fr. II, 238.
Arpino. I, 228; II, 10.
Artois, Jak. v. II, 339.
Asper. I, 396.
Aspetti. I, 115.
Aſſelyn. II, 485.

Backhuyſen. II, 505.
Bacon. III, 252.
Badile. I, 63.
Bagnacavallo. I, 227.
Balen, Hendr. v. II, 287.
Bamboccio ſ. Laar.
Banks. III, 251.
Barbarelli. I, 9.
Barbieri ſ. Guercino.
Baroccio. I, 227.
Barry. III, 223.
Bartolommeo, Fra. I, 168.
Baſſano, Giac. I, 85.
— Leandro und Francesco. I, 90.
Batoni. III, 121.
Beek. II, 318.
Bega. II, 420.
Begarelli. I, 128.
Beham, Barth. I, 343.
— Sebald. I, 344.
Beich. III, 176.
Bellini, Gent. u. Giov. I, 7, 8.
— Giac. I, 7.
Belotti ſ. Canaletto.
Berchem. II, 479.
Berckheyden. II, 519.
Berettini ſ. Cortona.
Bergen, Dirk v. II, 515.
Bernini. I, 227.
Berruguete. II, 111.
Bles, Henri de. I, 416.
Bloemaert. II, 352.
Bloemen, Fr. van. III, 127.
Bol. II. 407.
Bon Boulogne. III, 27.
Bonvicino ſ. Moretto.
Bordone. I, 48.
Borromini. II, 232, 234.
Boſch, Hieron. II, 330.
Both, Jan u. Andr. II, 486. 190.
Boucher. III, 83.
Bourdon. II, 224.
Bourgignon ſ. Courtois.
Bramer. II, 349.
Breenbergh. II, 487.
Breughel, Pet., der Alte. II, 329.
— Pet., der j. II, 330.
— Jan. II, 330, 472.
Bril, Paul. II, 182, 473.
Bronzino. I, 200.
Brouwer. II, 414.
Bruſaſorci ſ. Ricci.
Burgkmair. I, 371.

Cagnacci. II, 25.
Caliari ſ. Veroneſe.
Callot. II, 191.
Calvaert. II, 29.
Campagna. I, 115.
Canale. III, 126.
Canaletto. III, 126.
Canlaſſi. II, 25.
Cano. II, 130.
Canova. III, 339.
Cantarini. II, 25.
Caracci, Agoſt. u. Annibale. I, 243; II, 8, 10.
— Lodov. I, 239; II, 7.
Caravaggio, Michel Angelo da. I, 263; II, 11, 53.
— Pol. da. II, 81.
Carducho. II, 123.
Careño de Miranda. II, 152.
Carotto. I, 63.
Carpaccio. I, 8.
Carſtens. III, 139.
Carucci ſ. Pontormo.
Caſanova, Franc. III, 127.
Caſtillo, Juan del. II, 143.
Cataneo. I, 115.
Cavazzola. I, 64.
Cazes. II, 123.
Cerquozzi. II, 91.
Champaigne. II, 339.
Chardin. III, 45.
Chodowiecky. III, 151.
Cibber. III, 249.
Cignani. II, 60.
Cigoli, Lod. Cardi da. I, 242.
Claude-Lorrain. II, 182.
Clovio. I, 224.
Coello. II, 152.
Colombel. II, 224.
Conegliano. I, 8.
Conca. III, 122.
Centucci ſ. Andr. Sanſovino.
Cooper. III, 182.
Coreggio. I, 119.
Cortona, Pietro da. II, 76.
Coſimo, Pier di. I, 170.
Courtois. III, 77.
Couſin. II, 159.
Couſtou. III, 111.
Coppel, Ant. u. Noël. III, 27.
— Noel. II, 224.
— Ch. III, 81.
Corcyen, Mich. van. I, 419.
Coyſevox. II, 238; III, 112.
Craesbecke, Jooſt v. II, 338.
Cranach, d. ä. I, 347.
Cranach, d. j. I, 366.
Crayer. II, 286.
Crespi. II, 63; III, 122.
Creſti. I, 243.
Cuyp, Alb. II, 506.
— Jac. II, 371.

Dannecker. III, 365.
David. III, 265.

Deelen, Dick van. II, 517.
Demarne. III, 331.
Denner. III, 174.
Desportes. III, 106.
Dietrich. III, 168.
Diepenbeeck. II, 286.
Dobſon. II, 318; III, 180.
Does, Jak. v. der. II, 485.
Dolci, Carlo. II, 69.
Domenico Romano. II, 187, 190.
Dominichino. II, 26.
Doſſo Doſſi. I, 227.
Dow, Ger. II, 445.
Duchaſtel. II, 338.
Dufresnoy. II, 204.
Dughet. II, 180.
Dujardin, K. II, 482.
Duquesnoy. II, 239.
Dürer. I, 292.
Duſart. II, 420.
Dyck, Ant. van. II, 290.

Eeckhout, Gerbr. v. den. II, 406.
Elzheimer. II, 343.
Engelbrechtſen. I, 409.
Everdingen, v. II, 494.

Faes, Pet. v. d., ſ. Lely.
Falcone. II, 91.
Farinato ſ. Uberti.
Faſolo. I, 66.
Ferg. III, 172.
Ferrari. I, 155.
Fiammingo ſ. Duquesnoy.
Flaxman. III, 248.
Flemael. II, 464.
Flink. II, 406.
Floris. I, 419.
Fragonard. III, 93.
Franceschino. I, 250.
Franceschini. III, 122.
Franciabigio. I, 171, 182, 190.
Franken. II, 330.
Frémin. II, 239.
Fueßli. III, 226.
Fyt, Jan. II, 339.

Gainsborough. III, 200.
Garofalo. I, 227.
Gellée ſ. Claude.
Genoels. II, 339.
Gerard. III, 297.
Geſſi. II, 20, 25.
Geßner. III, 176.
Giordano, Luca. II, 73, 106.
Giorgione ſ. Barbarelli.
Gillot. III, 32.
Girardon. II, 238.
Girodet. III, 289.
Giulio Romano. I, 204.
Glauber. II, 488.
Gomez. II, 151.
Goujon. II, 159.
Goyen, Jan van. II, 492.
Graff. III, 160, 175.
Greuze. III, 55.
Gros. III, 306.
Grunewald. I, 352.
Guardi. III, 126.
Guercino. II, 48.
Guérin. III, 316.
Guibal. III, 148, 370.
Guillain. II, 238.

Hackaert. II, 499.
Hackert. III, 176.
Hals, Franz. II, 365.
Hamilton. II, 516.
Heem, Jan. u. Corn. de. II, 519.
Helſt, Barth. van der. II, 408.
Herrera el viejo. II, 112.
Heuſch, de. II, 190.
Heyden, Jan. v. d. II, 518.
Hobbema. II, 499.
Hogarth. III, 203.
Holbein, Hans. I, 369.
Hondekoeter. II, 515.
Hondius. II, 516.
Honthorſt. II, 351.
Hoogh, Peter de. II, 408.
Hoogſtraeten. II, 408.
Huchtenburg, v. II, 479.
Hudſon. III, 192.
Huet. III, 330.
Huysmans. II, 339.
Huyſum, v. II, 520.

Jameſon. II, 318.
Janßens. II, 286.
Imola, Inn. da. I, 227.
Joanes. II, 111.
Jordaens. II, 319.
Iriarte. II, 148.
Iſabey. III, 299.
Jouvenet. II, 224.

Kalf. II, 520.
Kauffmann, Ang. III, 165.
Keyſer, Th. de. II, 370.
Klingſtet. III, 91.
Kneller. III, 183.
Knoller. III, 148.
Knupfer, Nic. II, 426.
Koningh, Ph. de. II, 499.
— Sal. II, 409.
Kraft, Adam. I, 283.
Kulmbach, Hans v. I, 342.
Kupetzky. III, 149.

Laar, Pieter v. II, 420.
Labenwolf. I, 290.
Lafoſſe. III, 27.
Laireſſe. II, 340.
Lama. II, 81.
Lancret. III, 39.
Lanfranco. II, 34, 41, 56.
Lanini. I, 160.
Laſtmann. II, 394.
Latour. III, 84.
Lawrence. III, 241.
Lebrun, Charles. II, 216.
Legros, Pierre. II, 239; III, 69, 117.
Lely. II, 318; III, 182.
Lemoyne. III, 80.
Leprince. III, 93.
Leſueur, Euſtache. II, 212.
— Hub. III, 249.
Leyden, Lucas van. I, 409.
Lievensz. II, 409.
Lingelbach. II, 483.
Liotard. III, 76.
Lomazzi. I, 160.
Lombardi. I, 94.
Lotto. I, 25.
Loutherbourg. III, 330.
Luini. I, 156.
Luti. III, 69, 121.

Mabuſe. I, 418.
Madderſteg. II, 506.
Maderna, Carlo. II, 234.
Maes. II, 408.
Manuel. I, 372.
Maratta. II, 60.
Marconi. I, 25.
Marziale. I, 250.
Maſſys. I, 399.
Mazzola ſ. Parmigianino.
Meer, Jan v. der. II, 408.
Menge. III, 131.
Merian. II, 362.
Metzu. II, 435.
Meulen, Fr. v. d. II, 339.
Meyering. II, 488.
Miel. II, 485.
Mieris, Franz van. II, 454.
— Franz van, d. j. II, 461.
— Willem van. II, 460.
Mignard, Pierre. II, 201.
— Nic. II, 203.
Mignon, Abr. II, 519.
Mimiti. I, 270.
Molyn. II, 494; III, 173.
Monnoyer. III, 104.
Moor, Karel v. II, 461.

Morando ſ. Cavazzola.
Moretto. I, 63.
Morgenſtern. III, 176.
Moro, il ſ. Torbido.
— Gianb. del. I, 64.
Moroni. I, 65.
Moſer. III, 187.
Moucheron, Ferd. u. Iſaak. II, 488.
Mova, Pedro de. II, 143.
Murand. II, 517.
Murillo. II, 138.

Nardi. II, 123.
Natoire. III, 80.
Neefs. II, 517.
Neer, Aart v. der. II, 500.
— Eglon v. der. II, 461.
Nering. III, 7.
Netſcher. II, 440.
Nolleken. III, 252.
Nooms. II, 506.
Nort, Adam v. II, 251, 322.
Nuñez de Villavicencio. II, 151.

Orley, Bern. van. I, 418.
Oeſterwyck, Maria v. II, 519.
Oſer. III, 149.
Oſorio. II, 151.
Oſtade, Adr. van. II, 418.
— Iſaak. v. II, 419.
Oudry. III, 107.

Pagani. II, 66.
Pajou. III, 373.
Palma-Giovine. I, 84.
Palma-Vecchio. I, 22.
Palomino. II, 152.
Panini. III, 126.
Pareja, Juan de. II, 129.
Parmigianino. I, 151.
Parrocel. III, 78.
Paſſignano ſ. Creſti.
Patener. I, 416.
Pater. III, 42.
Paudiß. II, 410.
Pereda. II, 152.
Peſareſe. II, 25.
Peſne. III, 75.
Peters. II, 502.
Piazza. I, 50.
Pierre. III, 80.
Pilon. II, 159.
Platzer. III, 150.
Pippi ſ. Giulio Romano.
Piombo, Seb. del. I, 20.
Poelenburg. II, 350.
Ponte ſ. Baſſano.
Pontormo. I, 178, 191, 200.
Pordenone. I, 51.
Potter. II, 508.
Pouſſin, Gaspard ſ. Dughet.
— Nic. II, 161.
Primaticcio. I, 223.
Prud'hon. III, 320.
Pujet. II, 238.
Puligo. I, 200.
Pynacker. II, 190, 487.

Queirolo. II, 229.
Quellinus, Arth. II, 239.
— Erasm. II, 286.
Querfurt. III, 174.

Ravenſteyn. II, 370.
Regnault. III, 315.
Reiner. III, 149.
Rembrandt. I, 372.
Reni. II, 5.
Reſtout. III, 73.
Reynolds. III, 167, 188.
Ribalta. II, 111.
Ribera. II, 42, 83.
Ricci. I, 64.
Riedinger. III, 174.
Rietſchoof. II, 506.
Rigaud. III, 26.
Robuſti ſ. Tintoretto.
Rode. III, 149, 157.
Roëlas. II, 112.
Rombouts. II, 286.
Romney. III, 221.
Roos, Joh. Heinr. II, 483.
— Theod. II, 484.
— Phil. u. Jak. II, 485.
Roſa, Salv. II, 92.
Roſelli. II, 71.
Rotari. III, 126.
Rottenhammer. II, 344.
Roubillac. III, 250.
Rubens. II, 215.
Rugendas. III, 172.
Ruſtici. I, 178.
Ruysdael, Jak. II, 495.
— Sal. II, 493.
Ryckaert. II, 338.
Rysbrac. III, 251.

Sabattini. I, 227; II, 81.
Sacchi. II, 60.
Sadeler. II, 358.
Saenredam. II, 507.
Saftleven. II, 493.
Salvi ſ. Saſſoferrato.
Sandrart. II, 357.
Sanſovino, Andr. I, 96.
— Jac. I, 93.
Santerre. III, 27.
Saraceni. I, 273.
Sarto, Andr. del. I, 165.
Saſſoferrato. II, 46.
Savoldo. I, 50.
Schadow, Gottfr. III, 380.
Schaffner. I, 371.
Schalken. II, 453.
Schäuffelein. I, 342.
Scheemaekers. III, 251.
Scheffauer. III, 372.
Schiavone. I, 48.
Schlüter. III, 3.
Schongauer. I, 371.
Schoreel. I, 418.
Schüblein. I, 371.
Schut. II, 286.
Schwarz. II, 344.
Screta. II, 362.
Segers. II, 340.
Seghers ſ. Zegers.
Seibold. III, 175.
Semolei. I, 232.
Silveſtre. III, 75.
Sirani. II, 25.
Slingelandt. II, 453.
Snayers. II, 339.
Snyders. II, 287.
Sodoma. I, 227.
Solario. I, 160.
Solimena. III, 122.
Spagnoletto ſ. Ribera.
Stanzioni. II, 90.
Steen, Jan. II, 421.
Steenwyck, v. II, 517.
Stork. II, 506.
Stoß, Veit. I, 284.
Sublevras. III, 78.
Suſterman. II, 287.
Swanevelt. II, 190, 487.

Taſſi. II, 184.
Tatti ſ. Sanſovino.
Tempel, Abr v. den. II, 457.
Teniers, Dav., d. j. II, 326.
— Dav., der Alte. II, 330.
Terburg. II, 430.
Thornhill. III, 185.
Thorwaldſen. III, 397.
Thulden, Th. van. II, 286.
Tiepolo. III, 126.
Tilburgh. II, 338.
Tintoretto. I, 55.
Tiſchbein, d. ält. III, 149.
Tizian. I, 27.
Tobar, Alonſo de. II, 151.
Torbido. I, 20.
Troy, Fr. de. III, 79.

Uberti. I, 64.
Uden, Lucas v. II, 289.

Udine, Giov. da. I, 20.
Ulſt, Jak. v. der. II, 519.

Vaga, Perin del. I, 227.
Valdez-Leal. II, 152.
Valentin. I, 273.
Valkenburg, Luc. van. II, 330.
— Thom. II, 516.
Vanloo, Carle. III, 67.
— Ch. André. III, 69.
— Jean-Bapt. III, 69.
— Louis Michel. III, 74.
Vargas. II, 111.
Vaſari. I, 200. 228.
Vecellio ſ. Tizian.
Veen, Otto van. II, 247. 251.
Velasquez. II, 115.
Velde, Adriaen v. de. III, 512.
— Willem v. d. II, 503.
Veneziano, Boniſ. I, 48.
Venius ſ. v. Veen.
Verbeck. II, 479.
Verhaegt. II, 251.
Vernet, Carle. III, 332.
— Joſ. III, 94.
Veroneſe, Paolo. I, 62.
Verſchuring. II, 479.
Vien. III, 271.
Villegas. II, 111.
Vincent. III, 315.
Vinckeboons. II, 330.
Viſcher, Peter. I, 282.
Vlieger. II, 502.
Vliet, Hendr. v. der. II, 517.
Vittoria. I, 115.
Vos, Martin de. I, 417.
— Paul de. II, 339.
Vouet. I, 274.
Vriendt ſ. Floris.
Vries. II, 517.
Vroom. II, 501.
Waterloo. II, 499.
Watteau. III, 23.
Weenix, J. Bapt. II, 479.
— Jan. II, 516.
Werff, Adr. v. der. II, 462.
— Pieter v. der. II, 468.
Weſt. III, 232.
Wildens. II, 288.
Willaerts. II, 502.
Wilſon. III, 196.
Witte, Em. de. II, 517.
Wouverman. II, 477.
Wynants. II, 493.

Zampieri ſ. Dominichino.
Zeeman ſ. Nooms.
Zegers. II, 286.
Zeitblom. I, 371.
Zelotti. I, 66.
Zuccari. I, 228.
Zuccarelli. III, 198.
Zurbaran. II, 113.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Populäre Aesthetik von Dr. **Carl Lemcke,** Docent an der Universität zu Heidelberg. 1. und 2. Lieferung. 1865. 8.

Die Wiener **Recensionen** für bildende Kunst (1864 No. 42) enthalten über dieses Werk folgendes Referat:

„Wir gestehen, lange Zeit an keiner Leistung der neueren ästhetischen Literatur eine so herzliche Freude gehabt zu haben wie an dieser Arbeit eines jungen Gelehrten, der uns, abgesehen von einem vor mehreren Jahren erschienenen Bändchen Lyrik, bisher nur aus einer Anzahl kleinerer, meistens kritischer Aufsätze literarisch bekannt war.

„Die Freiheit und Kühnheit, mit der sich der junge Verfasser an den gewaltigen Block der ästhetischen Spekulation herangemacht, der Ernst und die Sachlichkeit seiner Deduktionsweise, der seltene Reichthum konkreter Lebensanschauung, endlich die warme, den Dichter verrathende Sprache, das sind Eigenschaften, die sich nicht eben sehr oft in dieser glücklichen Weise vereinigt finden; kurz, wenn uns nicht Alles trügt, so ist Hrn. Lemcke der schon von so Manchen versuchte Wurf gelungen, uns eine populäre Aesthetik im vollen Sinne des Wortes zu schaffen. Wir meinen hiermit, um vom Bescheidensten anzufangen, vor Allem ein Buch, das Oeser's bekannte Briefe, die sich auf diesem Gebiete eine ähnliche Stellung, wie Moritz' Götterlehre auf dem ihrigen erworben haben, aus dem Sattel heben könnte. Denn dass diesem vielfach neuaufgelegten ästhetischen Meidinger ein solcher Ehrenplatz wirklich gebühre, wird wohl Niemand im Ernst behaupten. Lemcke's Buch hat jedoch natürlich Anspruch auf ein weit höheres Verdienst. Wenn ihm auf der einen Seite sein elegantes Aeussere und die frische, Geist und Leben sprudelnde Darstellungsweise die grösseren Kreise der kunstfreundlichen Leser und Leserinnen zu erschliessen verspricht, so wird es auf der anderen durch die Fülle seiner individuellen praktischen Anschauungen auch den ausübenden Künstlern eine willkommene Gabe sein. Ueberdies wird es schon durch die gedrängte Fülle verarbeiteten Gedankenstoffes auch dem Gelehrten imponiren.

„Ueberblicken wir nun in Kürze den Inhalt. Selbstverständlich bildet ein rein theoretischer Theil den Anfang. Der Verfasser erläutert das Wesen der Aesthetik und gibt eine recht pikant geschriebene Uebersicht ihrer Entwicklung in Deutschland. Sodann geht er an die Grundbegriffe der Aesthetik heran und erörtert, nach einem historischen Rückblick auf die Genesis derselben, zunächst den Begriff des Schönen selbst, welches er als „eine Form der Erscheinung" und zwar als diejenige Form derselben bezeichnet, „welche den uns angeborenen Gesetzen unseres Empfindungslebens entspricht." Nachdem diese Definition sodann durch eine Analyse des menschlichen Empfindungslebens überhaupt näher begründet ist und wir die korrespondirenden Grundbegriffe des Tragischen und Komischen, Erhabenen und Niedrigen u. s. w. mit stetem Hinblick auf das Schöne uns klar gemacht haben, wendet sich der Verfasser im zweiten Hauptabschnitte zu der Betrachtung des „Schönen in der Natur." Und hier finden wir ihn so recht in seinem Elemente. Mit dem klaren Auge des Poeten durchmisst er den ganzen Kosmos und enthüllt in den Weltgesetzen wie in dem Leben und Weben der kleinsten Erdengeschöpfe, in der belebten wie in der unbelebten Natur, die geheimen Verbindungsfäden mit dem menschlichen Gemüth, aus denen die Seele des Dichters und Künstlers ihre Gestaltungen webt. Einen Glanzpunkt bildet hier natürlich die Schilderung des Menschen, zunächst nach Geschlechtern und Racen, dann in seiner Eintheilung nach Völkerindividuen und Standesklassen, endlich in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung, wo dann jedem Volke und jeder Zeit ihr Beruf zur Kunst und ihre Verdienste um dieselbe mit gerechter Wage zugemessen werden. Eine Charakterschilderung des Künstlers und des Kunsthandwerkers bildet sodann den Uebergang zum dritten Hauptabschnitt, der Betrachtung der Künste. Architektur und Plastik machen den Anfang. Die drei übrigen Künste werden in der Schlusslieferung nachfolgen."

Verlag von Gustav Mayer in Leipzig.

Die

Wissenschaft der Sprache.

Neun Vorlesungen

von

Max Müller, M. A.

Taylorian Professor in Oxford, Fellow of Ausouls College, etc.

Für das deutsche Publicum bearbeitet

von

Dr. C. Boettger.

Autorisirte und mit Sach- und Namen-Register versehene Ausgabe.

25 Bogen Vel. br. $1^2/_3$ Thlr.

Der bekannte Sanskritforscher hat hiermit zum ersten Mal den gelungenen Versuch gemacht, den theilweis spröden Stoff der Entstehung und Entwickelung der Sprache in einer nicht blos dem Sprachforscher, sondern dem gesammten gebildeten Publikum fasslichen und anziehenden Form vorzuführen, und der deutsche Bearbeiter hat sich bestrebt, unter Umarbeitung der lediglich für England berechneten Stellen die Vorzüge des Originals beizubehalten und zu vermehren.

Drei rasch auf einander folgende Auflagen in England, so wie der Volney'sche Preis vom Institut de France, belegen zur Genüge das einstimmige Lob der Kritik.

Unter der Presse:

Die II. Serie von zwölf Vorlesungen

über

die Wissenschaft der Sprache

von demselben Verfasser und Bearbeiter.

Circa 36 Bogen Velin, mit 30 Holzschnitten.

99. 95.1183

B.22.1.14

B.N.C.F.
FIRENZE